

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DEL CONOCIMIENTO, ESTÉTICA E
HISTORIA DEL PENSAMIENTO



TESIS DOCTORAL

Imagen fotográfica y representación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Armando López Muñoz

Directora

Ana Leyra Soriano

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

**DEPARTAMENTO DE TEORÍA DEL CONOCIMIENTO,
ESTÉTICA E HISTORIA DEL PENSAMIENTO**



TESIS DOCTORAL

IMAGEN FOTOGRÁFICA Y REPRESENTACIÓN

MEMORIA PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

ARMANDO LÓPEZ MUÑOZ

BAJO LA DIRECCIÓN DE

DOCTORA ANA MARÍA LEYRA SORIANO.

MADRID, 2015.

Índice.

1 Introducción.	6
2. Irrupción fotográfica y nuevo icono.	10
2.1. Primeros padres.	
2.1.1. Niépce.	18
2.1.2. Daguerre.	20
2.1.3. Talbot.	24
2.1.4. Bayard.	27
2.1.5. Herschel.	28
2.2. Siglo XIX . Primeros años.	31
2.2.1. Colodión Húmedo.	37
2.2.2. Emulsión al gelatinobromuro.	45
2.2.3. Kodak.	50
2.3. Siglo XX. Consolidación.	54
2.3.1. Color	67
2.4. Siglo XXI. Inicios de la era digital.	77
2.4.1. Fotografía digital: capacidades y necesidades.	78
2.4.2. Fotomontaje y fotografía digital.	85
2.4.3. Hacia un hiperrealismo digital.	94
2.4.4. Software, Internet y nuevos soportes.	94
2.4.5. Fotografía digital e imagen virtual.	96
2.4.6. Visualización y almacenamiento.	99
3. Identidad, función y sentido de la fotografía	
3.1. Pictorialismo.	101
3.2. Cronofotografía: máquina animal y abstracción.	117
3.3. Modernidad: fotografía pura y nueva objetividad.	126
3.3.1. Instante decisivo y fotografía moderna.	139

4. Historia del realismo fotográfico.	143
4.1. Álbum familiar.	144
4.1.1. Retrato, documento y reliquia.	147
4.1.2. Álbum, identidad e historia.	149
4.1.3. Aparato fotográfico y familia.	154
4.2. Elaboración y exhibición fotográfica.	158
4.3. Expansión de lo fotográfico y lo fotografiable.	162
4.4. Imagen digital: álbum y fotografía.	168
4.5. Fotografía documental.	186
4.6. La fotografía como herramienta política.	203
4.6.1. Fotografía institucional e identidad.	217
4.6.2. Control civil y fotografía.	230
4.6.3. Panóptico y souvenir.	233
4.6.4. Monopolio del anonimato.	237
5. Realidad, verdad, ficción y fotografía.	241
6. La fotografía como signo.	249
6.1. Imagen fotográfica: espejo, huella o alucinación.	251
7. Control y fractura en el continuo espacio-temporal.	264
7.1. Óptica y “ahí aespacial”.	267
7.2. Obturación e instante eterno.	273
7.3. Realidad fragmentada: utopía y ucronía anatómicas.	277

8. Interpretación de la imagen fotográfica: límites y alcances.

8.1. Fotografía y sinécdoque.	280
8.2. La fotografía como memoria voluntaria e identidad.	283
8.3. Index, punctum y metonimia: realismo fotográfico	290

9. Conclusiones.

9.1. Realidad instantánea.	293
9.2. Hiperfotografía.	302
9.3. Imagen y semejanza.	308

10. Photographic Image and Portrayal.

10.1 Introduction.	314
10.2 Objectives.	315
10.3 Results.	316
10.4. Conclusions.	317

11. Índices.

11.1 Índice de imágenes de autor desconocido por tema.	319
11.2 Índice de imágenes por autor.	324
11.3 Índice de fotógrafos, conceptos técnicos y procesos.	335

12. Bibliografía.

12.1 Fuentes primarias.	340
12.2 Fuentes secundarias.	345
12.3 Fuentes electrónicas.	348

1. Introducción.

La intención con la que me he acercado al tema de la fotografía es reflexionar sobre la irrupción y proliferación de la invención fotográfica, y las nuevas formas de representar, concebir, conceptualizar e identificarse, que conlleva; así como la alteración de algunos discursos y su repercusión en nuestras estrategias cognitivas, comunicativas, políticas y sociales. Particularmente me inclino por pensar que la invención de la fotografía supone una de las revoluciones culturales más importantes de los últimos tiempos –tan importante como la invención de la escritura– y tan absoluta, que ni siquiera notamos su omnipresencia pero al mismo tiempo nos resulta imposible imaginarnos un mundo prefotográfico.

A lo largo del siguiente texto se hablará de cómo la fotografía ha transformado la manera en la que el hombre se relaciona, define al mundo y a él mismo, como individuo y grupo, constituyendo una identidad y un modelo que pretende ser correlato emanado del mundo que describe y comenta la imagen fotográfica misma. Me referiré principalmente a las fotografías como “imágenes fotográficas” ya que en este término pretendo englobar las diferentes tipos de imágenes producidas por técnicas “automáticas” (como el daguerrotipo, el calotipo, la cianotipia, el ambrotipo, la fotografía digital, etc.) excluyendo las imágenes que se derivan de las técnicas fotográficas y sin embargo, no son imágenes fijas (como el cine, el video, la televisión, etc.) o, no utilizan la cámara oscura en su producción (como los escaners, las resonancias magnéticas, etc.); pero nos tomaremos una licencia especial con la técnica del fotograma (impresión de un objeto por contacto directo de éste contra una superficie sensible a la luz), por ser una práctica expresiva tan cercana al desarrollo de la fotografía, tanto en lo técnico como en la búsqueda estética. Esta decisión tiene por objetivo delimitar nuestro objeto de estudio a un tipo de imagen técnica que podríamos considerar antecedente de todas ellas, pero no perderse en la infinidad de imágenes derivadas de ella que existen hoy en día. Además, la imagen fija, es algo completamente distinto a la imagen en movimiento a pesar de que a simple vista nos podrían parecer profundamente emparentadas. Basta pensar en como se relaciona el ser humano con estas tecnologías de imágenes técnicas en comparación con la forma de relación con fotografía para notar las profundas diferencias que existen entre ellas –en su forma de

producción, difusión, recepción, almacenamiento, sus usos sociales, su poder evocativo, etc. Específicamente para el caso de cine, video o televisión, podemos decir que el hecho de que todas ellas tengan por condición de posibilidad, o materia prima, a la imagen fija fotográfica, claramente no puede significar que sean lo mismo.

De la misma forma, la selección de imágenes fotográficas que se ha hecho para ilustrar este trabajo incluye fotogramas, fotomontajes e imágenes producidas a partir del registro de la imagen formada por una cámara oscura o un compuesto de éstas. También se han seleccionado dichas imágenes por su relevancia histórica; es decir, por la puesta en crisis que supusieron, considerándose fotografías clave por el cambio en la forma de relacionarse con la imagen que se generó a partir de ellas –ya fuera por su temática, estilo, proceso o la ejemplificación de un concepto específico.

La aparición del fenómeno fotográfico pone en crisis la forma en la que el ser humano concibe el mundo, ya que esta nueva forma de representación se recibe como un nuevo método auxiliar de la visión; la fotografía ha vuelto visible lo invisible y existente lo inexistente; ha obligado a reconcebir y reconceptualizar el mundo que nos rodea e inclusive a nosotros mismos como identidades. La fotografía además de ser una nueva tecnología perceptiva, transforma la metodología cognitiva sobre la que ella misma se fundamenta y a la vez se vuelve fundamento de una nueva forma de conocimiento del mundo. De esta manera entramos a un nuevo paradigma que da sentido al mundo representado fotográficamente, y que hace de la representación fotográfica la forma por antonomasia de representar –es decir, de concebir el mundo y concebirnos a nosotros mismos. Este nuevo método de producción, transmisión y administración de conocimiento, que aparenta legitimarse en la racionalidad cientificista, en realidad se edifica sobre concepciones históricas y una retórica discursiva tautológica.

La aceptación de la fotografía como evidencia objetiva y tangible de la realidad se constituye históricamente como resultado de prácticas discursivas que la privilegian poco a poco, hasta que el acto fotográfico deviene gesto de memorización voluntaria y el simple contacto visual con una fotografía se constituye en análisis y adquisición de conocimiento sobre una realidad determinada, que incluso podríamos ser nosotros mismos. La imagen fotográfica al volverse un medio de comprensión del mundo hace

que en ella reconozcamos como idéntico a nosotros, o como correlato, la representación que evidentemente no toma sus características de nosotros mismo, sino que somos nosotros los que aceptamos tener esas notas propias de la imagen; y en un segundo momento, aceptamos la representación como idéntica, porque las características que vemos en nosotros las encontramos en la representación fotográfica –olvidándonos de que en primer lugar esas características las hemos adoptado por haberlas encontrado en la imagen. Es decir, no es la foto la que esta hecha a imagen y semejanza nuestra, sino nosotros los que nos hacemos a su imagen y semejanza, o por lo menos, nos hacemos a la idea de que somos semejantes a esa imagen.

Para el desarrollo del presente trabajo utilicé principalmente obras escritas por filósofos, sociólogos, historiadores y fotógrafos, como por ejemplo los trabajos de Batchen, Dubois, Fontcuberta Tagg, Belting, Sontag, Benjamin, Bourdieu, Freund, Krauss o Soulages, sin dejar de lado los textos de Barthes y Flusser –aunque ambos solamente escribieron libros cortos al respecto (Flusser únicamente un libro) y por desgracia, la muerte de ambos parece haber truncando otros proyectos relacionados con la imagen fotográfica o la fotografía, sus textos tienen un carácter seminal que los vuelve indispensables al abordar cualquier tema que se relacione con la fotografía.

A pesar de lo anterior, y de la diversidad conceptual de los autores que han trabajado la fotografía podemos afirmar que la experiencia fotográfica implica: representación, percepción y simbolismo –lo cual nos podría lanzar en tres direcciones y objetivos distintos. En el presente trabajo trato de no acercarme al tema de una forma que se centre profunda y exclusivamente en alguna de estas rutas; de esta forma, los diferentes capítulos oscilan, sin comprometerse, entre las perspectivas formalista, semiótica y lingüística, dejando de lado la búsqueda analítica por implicar un referente anterior o independiente de los signos, prefiriendo centrarme en la interacción humana – como individuo o como grupo– con la imagen fotográfica, consciente de la tensión fotográfica de simulacro-conocimiento y de la paradoja fotográfica como aparato colonizador-emancipador y su capacidad de representar las incongruencias internas del estado moderno industrial y post-industrial. De esta forma, aunque el acercamiento elegido corre el riesgo de parecer un recuento histórico de materiales y procesos –asi como descripciones sociológicas– podemos acercarnos a las formas de producción, distribución, consumo y desecho de la fotografía y desde ahí reflexionar sobre el

impacto que estas dinámicas fotográficas han tenido en la transformación de la historia de la representación visual.

Los temas a exponer según se presentan en el índice tratan lo siguiente: (1) el surgimiento de la fotografía y su desarrollo tecnológico (desde su invención hasta la popularización de la fotografía digital); (2) el sentido de la imagen fotográfica a lo largo de su historia desde la perspectiva de la estética haciendo una mención antagónica a la cronofotografía; (3) la construcción histórica del realismo fotográfico utilizando el álbum familiar como punto de referencia a la fotografía documental y la fotografía institucional; (4) la posibilidad de la ficción en la imagen fotográfica, (5) el problema de la semiosis fotográfica; (6) la imagen fotográfica como representación de coordenadas espacio-tiempo; (7) la interpretación de la representación fotográfica, sus límites, y alcances; y finalmente (8) a manera de conclusión, –una exploración sobre la posible identidad de la fotografía, la relación entre su desarrollo técnico y su retórica realista – también se reflexiona sobre algunas características del momento hiperfotográfico que vivimos en la actualidad, –y por último se ensaya la posibilidad de plantearse la imagen fotográfica como un mapa del mundo que hemos convertido en mundo. También se agrega como anexo, un brevísimo resumen en inglés exponiendo las claves principales de el presente trabajo. Para dicho anexo se ha escogido el título *Photographic Image and Portrayal* desechando el término *representation* que a primera vista podría parecer más adecuado a la palabra “representación”, pero que en inglés no acentúa lo suficiente el matiz de escenificación conciente y creación voluntaria sobre el que se discurre a lo largo de este texto. De igual forma, se anexa un índice analítico en el que se incluyen los nombres de fotógrafos, conceptos técnicos y procesos referidos en este trabajo, así como índices de las fotografías e ilustraciones que se utilizan en el texto para poder facilitar al lector la consulta de dichas imágenes. En la Bibliografía se han incluido un listado de las obras consultadas para la elaboración de esta tesis; y en un apartado de fuentes secundarias se enlistan los trabajos que sin estar directamente relacionados con la fotografía, o siendo textos de consulta –como diccionarios fotográficos– he tenido cerca durante mi trabajo de investigación. Por último, se incluyen las fuentes electrónicas consultadas para la obtención de imágenes fotográficas específicas o la investigación de datos y textos en bibliotecas digitales.

2. Irrupción fotográfica y nuevo icono.

Cuando la invención fotográfica hace su irrupción a mediados del siglo XIX, trae consigo una revolución en la forma de ver y de representar el mundo que pone en crisis la forma que hasta el momento tenía el ser humano de concebir y representar al mundo y a sí mismo.¹

En medio de la revolución industrial y las guerras colonialistas, nace un fenómeno capaz de dar nueva luz al debate entre ilustrados y románticos, que en términos fotográficos se verá expresado de la siguiente forma: ¿es la fotografía, como producto de una máquina, capaz de elevarse al rango de arte, o será perennemente una herramienta técnica al servicio de la ciencia? Polarización que se vuelve capciosa al ser formulada desde la modernidad con su doble cara, que apuesta con fervor religioso a la ciencia o al arte y que lleva su imposibilidad de respuesta en su mismo planteamiento – que por desgracia sigue conservándose actualmente, en pleno siglo XXI, como grito de batalla, pretexto o justificación, para grandilocuentes discursos seudo vanguardistas sin importar su absurdo anacronismo. Por otro lado, no hay que perder de vista que desde un punto de vista “moderno” la razón “primitiva” no concibe el fenómeno fotográfico ni como arte ni como instrumento del positivismo, sino más bien como un artificio capaz de secuestrar almas. Probablemente dentro de algunas décadas también la fotografía significará como fenómeno algo distinto a lo que significa ahora.

A mediados del siglo XIX, con la popularización de la fotografía, surgió el gran problema de su definición, es decir, de su asimilación. Actualmente parece ridículo que la gente no supiera cómo relacionarse, no sólo con el aparato fotográfico, sino con las imágenes que éste fabricaba, pero la revolución en la forma de ver que trajo consigo la irrupción del invento fotográfico fue radical.

Evidentemente, el surgimiento de la fotografía tomó por sorpresa al mundo igual que en la actualidad nos ha tomado por sorpresa cualquier otro avance tecno-científico,

¹ Gisèle Freund. La fotografía como documento social. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 35.

como el teléfono móvil, el *Smart Phone*, el Internet o el SMS (Short Message Service), las cámaras de video, los hornos de microondas, etc., y recordemos lo difícil que ha sido asimilarlos. El Internet hasta hace muy poco tiempo seguía teniendo por único sentido el poder enviar chistes a los colegas de la oficina o de la escuela; es decir, no sabíamos como asimilarlo y el primer uso, aunque no el más afortunado que se nos ocurrió, fue ese; los microondas durante mucho tiempo sólo se utilizaron para calentar agua, recalentar comida o hacer palomitas de maíz; y las cámaras de video (que creo todavía no hemos asimilado) hasta hace muy poco se utilizaban igual que una cámara fotográfica: fotógrafo detrás de la cámara, y personas posando frente a la cámara, que la mayoría de las veces no sabían ni qué decir, ni cómo actuar, por estar acostumbrados al sordo parpadeo de la fotografía fija. De la misma forma que, en realidad todavía no acabamos de entender si el Internet se usa para piratear música o recolectar pornografía, ni si el horno de microondas sirve para otra cosa que calentar agua para infusiones, en sus inicios, nosotros tampoco supimos cómo debíamos usar la imagen fotográfica o inclusive, si había (o hay) una forma debida de usarla.

Artistas, artesanos, científicos, humanistas, señoras de sociedad, etc., se lanzaron sobre la novedad para tratar de desentrañar su función. Y quizá debamos recordar que cuando el teléfono se inventó se le consideró poco práctico y se desdén pensando en que existiendo la posibilidad de comunicarse en persona, nadie lo iba a querer hacer por este nuevo medio; o que por ejemplo, no es sino hasta cuando Georges Méliès decide poner el cinematógrafo al servicio del entretenimiento público, en forma de espectáculo teatral, que se inaugura el cine como lo entendemos hoy en día.

Pero no sólo basta con asociar una función o finalidad a un nuevo medio para que éste cobre sentido dentro de nuestra cotidianidad; también este medio transformará nuestra cotidianidad en nuestra búsqueda por su sentido, siendo así no un simple medio para satisfacer necesidades arcaicas, sino un nuevo elemento que genera necesidades nuevas. Para volver al ejemplo del Internet y del horno de microondas: no es qué antes de que tuviéramos estos inventos nos dedicáramos, con obsesiva regularidad, a contarnos chistes (o peor aún, a enviarnoslos por correo postal “real” diariamente) o a comer palomitas de maíz todos los fines de semana frente al televisor. De igual forma, el nuevo invento fotográfico hizo que los hábitos se transformaran, generando así un cambio cultural, paulatino pero contundente; ya que cada innovación técnica, (en este

caso el proceso fotográfico) tiene capacidades diferentes y, por lo tanto, conlleva formas de asimilación que transforman los hábitos trastocando necesariamente la cultura, contrario a la extendida opinión que afirma que las nuevas tecnologías, o en general cualquier herramienta o método novedoso, solo será una vía más en la que el ser humano haga lo que siempre ha hecho y que las herramientas, sólo son medios, y que por lo tanto no pueden generar un cambio en los fines.

El planteamiento suena empapado en sentido común, pero si nos detenemos a analizar en lugar de darlo por cierto, nos topamos por lo menos con un gran presupuesto: el ser humano nunca cambia y siempre es esencialmente el mismo (lo cual implica todo un planteamiento metafísico con el que muchos no están de acuerdo).

Claro está que cuando surge una herramienta nueva, en la mayoría de los casos surge para resolver una necesidad ya existente. Por ejemplo, existe la necesidad A, y se inventa la herramienta A que nos ayude a cubrirla. NA^1 (en donde N es necesidad) genera HA^1 (en donde H es herramienta), pero HA^1 , a su vez, genera NA^n que generará HA^n , y así, sucesivamente, al infinito, es como las herramientas nos generan nuevas necesidades: nuestra transformación en el entorno, aquello que llamamos cultura, nos transforma, así somos simultáneamente creadores y creados de la cultura y la civilización siempre en movimiento.

Así que el problema sobre cómo conceptualizar o definir una invención se presentaba al mismo tiempo entre el absoluto asombro futurista utópico y la cotidianidad uniforme de las necesidades diarias. En el caso de la fotografía se unen: lo insólito de una realidad plasmada científicamente y lo corriente del mirar un espejo² con las funciones que habitualmente se asociaban a las representaciones visuales; es decir, la representación fotográfica se intuye como algo ya asimilado pero al mismo tiempo totalmente novedoso, volviéndose desconcertante la tarea de su asimilación. Lo anterior no es exclusivo de la fotografía —el caso se repite con cualquier otra invención, que de no tener algo de ya asimilado no sería inventada, y de no ser novedosa, no la consideraríamos una invención.

² El Daguerrotipo como primera forma de representación fotográfica era una imagen plasmada sobre una hoja pulida de plata altamente reflejante.

Por primera vez en la historia del mundo, ojos humanos miraban imágenes que “no habían sido producidas por un ser humano”; imágenes que pretendían superar la subjetividad del dibujante y que tenían cualidades muy distintas a las que estaban acostumbrados: ¿Demasiado reales? Tan fidedignas como un espejo con memoria. Pero tanta fidelidad no siempre es bien recibida, recordemos el refrán: la verdad no peca, pero incomoda. Incluso, la “excesiva” nitidez de la imagen fotográfica, producían temor entre los espectadores que sentían ser observados por los retratados en las imágenes.³ El mismo desagrado que actualmente nos genera oír nuestra propia voz reproducida en alguna máquina debe ser similar a lo que la sociedad experimentó cuando vio su imagen fotográfica por primera vez.

Evidentemente, eso ya no nos sucede, siendo que desde muy pequeños se nos inicia en la contemplación de imágenes fotográficas, pero seguramente cuando la fotografía irrumpió, fue recibida con asombro e incomodidad al mismo tiempo. Incomodidad que generó el estilo pictorialista, intentando agradar más la mirada acostumbrada a la pintura, y que pretendía hacer pasar las imágenes fotográficas por imágenes que recordaran al óleo o al dibujo; y que también generó que el retratado no mirara de frente, es decir a la cámara, porque el que observaba la foto se sentía observado. Tampoco hay que olvidar, que a diferencia de ahora, muy poca gente era la que tenía la oportunidad de contemplarse a sí misma, o a amigos o familiares, en una imagen fotográfica. La desorientación ante esta nueva tecnología era tal que inclusive el nombre con el que habría de bautizársele fue causa de controversia. Ahora nos resulta difícil imaginar tal situación puesto que la definición que aceptamos como acertada es la que se deriva etimológicamente del nombre elegido para la nueva tecnología a definir; es decir, es a partir del nombre que la bautizó cómo se le define hoy en día y no a partir de cómo se define hoy en día que le damos sentido a la palabra “fotografía”. Actualmente, damos por supuesto que fotografiar es pintar o dibujar con luz, cuando en aquellos días lo primero era lograr entender un fenómeno para el cual aún no había nombre. Esto nos hace pensar en una de las complicaciones que plantea la empresa de bautizar nuevos usos, procesos o tecnologías: siempre que se da nombre a una invención (siendo que ésta en su relación con el usuario siempre estará en movimiento

³ Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía” Sobre la fotografía. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 29.

y, por lo tanto, su sentido estará en continuo flujo histórico) la invención ya no corresponde a ese nombre.

A esto hay que agregar que inclusive la invención de lo que hoy llamamos fotografía no surgió de la noche a la mañana, sino que antes de que se consolidara, desfilaron diversas técnicas de entre las cuales una fue la vencedora: el daguerrotipo rápidamente fue desplazado por la técnica que inventó Henry Fox Talbot. Talbot fue el primero en utilizar papel con nitrato de plata y sal común, y su proceso implicaba la elaboración de un negativo –lo que permitía que las imágenes pudieran reproducirse en varias copias, mientras que el proceso de Daguerre usaba placas de plata o cobre argentizado que no requerían negativo pero solo producían un original.

En realidad, en el camino de la protofotografía los protagonistas avanzaban por una vía desconocida y muy a ciegas, en la que lo único que los unía, y al mismo tiempo los volvía rivales, era la intención de lograr fijar las imágenes que la cámara oscura producía. Camino que, por si fuera poco, se volvía más sinuoso en un mundo en el cual no se tenía tanto acceso a la información como actualmente y, que muchas veces, convertía al inventor solitario en una verdadera isla incomunicada. Este es el caso de Wedgwood y sus experimentos que en 1802 son publicados en el *Diario de la Real Institución de la Gran Bretaña* bajo el título “Ensayo de un método para copiar los cuadros de vidrio o para hacer perfiles con la acción de la luz sobre el nitrato de plata, inventado por T. Wedgwood con las observaciones de Davy”. Sorprendentemente, los trabajos de Wedgwood, descritos en ésta y otras publicaciones, parecen no haber sido conocidos por los fotógrafos e inventores de la época, y fueron redescubiertos hasta medio siglo más tarde.⁴

De hecho, el término “fotografía” nació en febrero de 1839, aunque la primera representación fotográfica data de 1826⁵ a cargo de Niépce. A ciencia cierta no se puede saber quien acuñó por primera vez el término fotografía, pero su paternidad comúnmente se atribuye a tres personas. Se tiene conocimiento de que el 1 de febrero de 1839 el físico Charles Wheatstone empleó por vez primera la palabra fotografía en

⁴ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 7.

⁵ Eso sin contar la curiosa teoría de Lillian Schwartz, en la que se sostiene que la Sabana Santa la primera imagen fotográfica de la historia y su autor es Leonardo da Vinci.

una carta dirigida a Talbot, mientras que el 25 de febrero, el astrónomo alemán Johann von Maedler la empleaba en un artículo de prensa, y por último, John Herschel la utilizó en ese mismo periodo dos veces: el 28 de febrero en una carta y el 14 de marzo lo hace en una comunicación oficial (los términos “positivo” y “negativo” también son acuñados por Herschel).⁶ Por otro lado, los primeros resultados de la investigación de Niépce se dieron en 1824, pero fue hasta 1826 cuando finalmente lograron sus primera imágenes.⁷ Desgraciadamente, de estas imágenes llamadas “punto de vista”, no se ha conservado ninguna.⁸

Expuesto lo anterior queda claro que querer hablar de la fotografía pretendiendo fijar una fecha puntual como el día de su nacimiento es tan absurdo como querer decir que el Atari 2600 y la Play Station nacieron el mismo día y son la misma cosa (aunque no por eso ninguna de las dos deja de llamarse consola de video)

Si queremos acentuar la importancia del proceso óptico por medio del cual se consigue una imagen visual “correlato de la realidad” tenemos que aceptar que el aparato fotográfico nace cuando en el renacimiento empiezan a producirse máquinas de ver tales como la *camera obscura*. Pero si consideramos que la *camera obscura* no es esencial a la fotografía y tan solo es condición de posibilidad de la imagen fotográfica, hay que situar su árbol genealógico en los procesos que lograron poco a poco fijar la imagen que se producía en estas cajas negras. Es evidente que esta dicotomía es tan estéril como sostener que el agua ya está contenida en el oxígeno o en el hidrógeno. Y justo todo este espiral, probablemente, no sea ni la más mínima parte de todo lo que giraba en la cabeza de los espectadores cuando, por primera vez, se situaban frente a una imagen fotográfica y trataban de entender ante que tipo de fenómeno se encontraban: iconicidad perfecta, signo donde referente y referido son iguales, imagen libre de la subjetividad humana que reproduce lo que ve, naturaleza representándose a sí misma. Física, química y óptica, plasmando, automáticamente, una imagen sobre una superficie. ¿Qué es esto?- Quizás una de las respuestas más afortunadas al respecto es la

⁶ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 17, nota al pie.

⁷ Gisèle Freund. La fotografía como documento social. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 26.

⁸ *Op. cit.*, p. 10.

propuesta por Oliver Wendell Comes en 1861 a propósito del daguerrotipo: un espejo con memoria.⁹

Las *heliografías* de Niépce son derrotadas por el daguerrotipo (que recibe el nombre de su inventor: Louis Jacques Mandé Daguerre). Después, en 1840 Talbot descubre el calotipo (que recibe su nombre del griego *kalos*: bello)¹⁰ al que posteriormente Herschel llamará fotografía.

Pero una cosa muy distinta es la recepción de un proceso tecno-científico y su bautizo, y otra muy diferente es el desarrollo de este proceso; y el error común es querer ver su desarrollo como parte de un punto en el “inocuo” desarrollo histórico de la ciencia, y olvidarnos de que cualquier logro humano tiene detrás la voluntad de los exploradores que se lo plantean, y junto con su voluntad, motivos e intenciones muy claras. Así que el acento en la pregunta debe de cambiar, y no debemos preguntarnos solamente, ni cómo nace, ni qué es la fotografía, sino más bien: ¿por qué y para qué se pone empeño en inventarla? ¿Qué tipo de beneficio intentaban lograr sus padres? ¿Fama? ¿Fortuna? ¿Diversión? ¿Objetividad? ¿Progreso? ¿Belleza? ¿Qué clase de imágenes les interesaba capturar para intentar descubrir una técnica que se lo permitiera? ¿La ciudad desde una ventana? ¿Retratos de hombres y mujeres ilustres? ¿Lugares de difícil acceso? ¿Arquitectura? ¿Pinturas? ¿Esculturas? ¿Paisajes? ¿Niñas desnudas? ¿Evidencias científicas? ¿Guerras? ¿Las condiciones sociales del proletariado? ¿Plantas? ¿Una mujer convertida en violín? ¿Un tenedor recargado en un plato? ¿La muerte de un soldado republicano? ¿Caras de ciudadanos para llevar un control político de la población? ¿El desembarco en Normandía? ¿Un beso en París? ¿El Che Guevara? ¿Marilyn Monroe? ¿El bigote de Dalí? ¿Andy Warhol?

⁹ Joan Fontcuberta. El beso de Judas. Fotografía y verdad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 37.

¹⁰ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 17.



Autorretrato. Robert Cornelius (1809-1893). Daguerrotipo. 1839.
(Considerado el primer autorretrato fotográfico en la historia)

2.1. Siglo XIX. Primeros padres.

2.1.1. Niépce.

En 1816, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) obtuvo por primera vez una imagen fotográfica; pero ésta se alejaba mucho de lo que él estaba buscando. El principal problema que tenía la nueva imagen es que tenía los tonos invertidos, es decir, era una imagen en “negativo”. Con este hecho podríamos decir que comenzó la historia de la invención fotografía como la entendemos actualmente, pero debemos de reconocer que en la mente de Niépce la fotografía nació algunos años atrás.

En 1797 Alois Senefelder (1771-1834) inventó la litografía, y es intentando mejorar este procedimiento –que utilizaba piedras calcáreas esponjosas y tinta grasa– que Niépce se interesa en “fijar” las imágenes que se producen en la cámara oscura. Todo comenzó cuando Joseph Nicéphore Niépce intentaba perfeccionar el proceso de Senefelder y su hijo Isidore realizaba los dibujos que Niépce intentaría reproducir. Cuando Isidore tiene que abandonar la labor por cumplir con su servicio militar, a Niépce se le presenta un gran problema: no sabe dibujar. A partir de ese momento intentará obtener los dibujos, que antes le proporcionaba su hijo, de una manera “automática” gracias a la acción de la luz. En palabras del propio Niépce:

“Descubrir en las emanaciones del fluido luminoso un agente susceptible de impresionar, con toda exactitud y de manera durable, las imágenes transmitidas por el procedimiento de la óptica y la obtención de una huella que no se altere demasiado aprisa.”¹¹

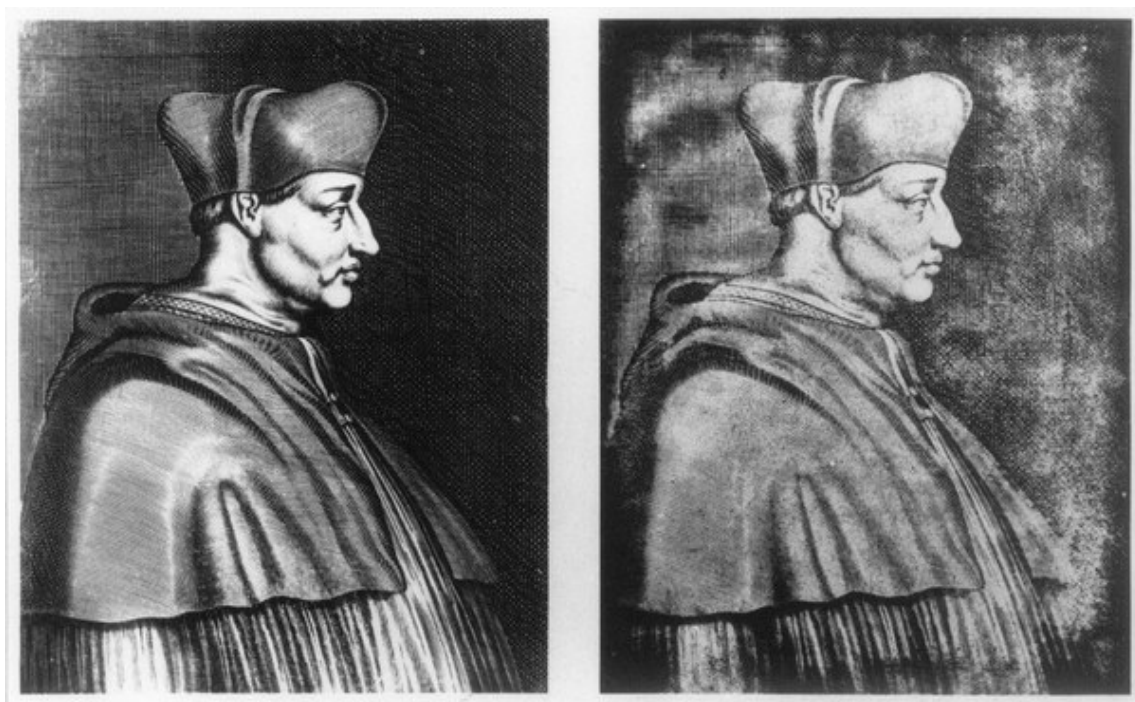
Con este objetivo es que en 1816 obtiene una imagen sobre papel impregnado de cloruro de plata y ácido nítrico. Este proceso Niépce lo bautizó como *rélines* y aunque representa un paso importante rumbo a la invención fotográfica, el resultado lo consideró decepcionante, ya que los tintes de la imagen estaban invertidos (lo claro aparecía oscuro y viceversa) y tampoco había conseguido “fijar” la imagen, es decir, no había descubierto todavía cómo detener el proceso de ennegrecimiento del papel al

¹¹ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 9.

contacto con la luz; o sea, que la imagen sobre el papel sólo podía ser vista durante un corto periodo de tiempo después de haberse capturado.

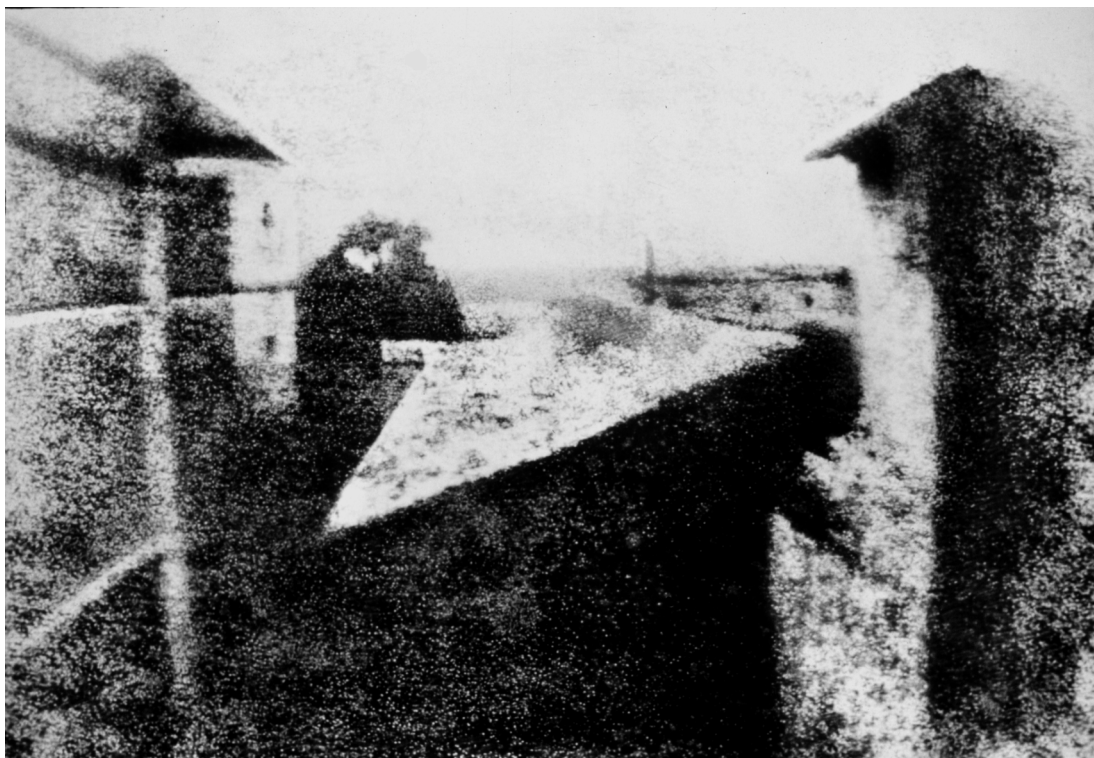
Evidentemente su logro está muy lejos de lo que él esperaba conseguir. Una imagen “negativa” y sin fijar no podía servir como sustituto de los dibujos de su hijo – sobre todo si pensamos que éstos tenían que ser propensos de reproducción litográfica.

En 1822, Niépce descubrió el fotograbado, que consistía en reproducir grabados translúcidos por contacto con una placa de estaño, cobre o piedra calcárea, cubierta de betún de Judea diluida en petróleo blanco, y después, utiliza la técnica del agua fuerte para grabar al ácido las imágenes y posteriormente imprimirlas en papel. Este método permitió multiplicar un original por el intermedio de la imprenta. Niépce logra así su objetivo inicial: una impresión “litográfica” a partir de una imagen producida por la acción de la luz. Las dos imágenes más importantes de este periodo fueron el Papa Pio VII y el Cardenal de Amboise, ambas logradas por contacto a partir de un dibujo y grabadas al ácido; es decir, dichas imágenes no son tomadas usando la cámara oscura y por lo tanto no son una fotografía propiamente dicha.



El Cardenal de Amboise. Joseph Nicéphore Niépce.
Izquierda: grabado original. Derecha: impresión por contacto. 1826.

En 1824 Niépce continuó con sus experimentos y consiguió, después de varios días de exposición a la luz, una placa que registró una imagen positiva. Estas primeras imágenes, que llama “puntos de vista” (*point de vue*) son logradas con una cámara oscura que apunta a la calle desde la ventana de la habitación de su hermano. Esta técnica será la que él bautiza como heliografía (helio: sol, grafos: escritura). Los otros términos que Niépce consideró pero finalmente descartó para nombrar su descubrimiento fueron *physaute* (la naturaleza misma) y *autophuse* (copia por la naturaleza).¹²



Vista desde la ventana en Le Gras. Joseph Nicéphore Niépce.
Heliografía, 1826-1827.

2.1.2. Daguerre.

Unos años más tarde, el 14 de diciembre 1829, Niépce se asoció con Louis Jacques Mandé Daguerre (1799-1851). Niépce aportó el invento y Daguerre puso su talento para los negocios y su conocimiento del mundo del espectáculo. Cuando Niépce

¹² Geoffrey Batchen. Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 178.

muere en 1833, en medio de la pobreza, su hijo Isidore lo sucede en la asociación con Daguerre, pero muerto Joseph Nicéphore la popularidad recae en Daguerre, que para entonces ya había encontrado un nuevo procedimiento que simplificaba el de las heliografías y que consistía en sensibilizar una placa de metal mediante un baño de yodo y fijar la imagen con sal de mar y mercurio. En un derroche de megalomanía, e injusticia hacía Niépce, Daguerre bautizó su procedimiento como daguerrotipo (no hace falta explicar la raíz de este término). El primer daguerrotipo del que se tiene noticia es un bodegón de 1837 titulado El taller del artista (*L'Atelier de l'artiste*).



El taller del artista. Louis Daguerre.
Daguerrotipo, 1837

Daguerre era un empresario del entretenimiento y era popular en París por ser el dueño de un exitoso diorama; interesado en conseguir imágenes más realistas para su negocio se interesó en las heliografías de Niépce y se puso en contacto con él. Daguerre continuó experimentando con la intención de capturar imágenes en color un par de años, pero finalmente abandonó esa empresa considerando que lo más práctico sería colorear los daguerrotipos a mano.¹³ El diorama necesitaba imágenes a color y los avances en blanco y negro no tenían ninguna posibilidad comercial para Daguerre, es por eso que

¹³ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 20

Daguerre no se interesa en explorar las posibilidades de la reproducción en serie de las imágenes. En cambio, en 1838 Daguerre y sus ayudantes, con el fin de divulgar la invención, se dedican a “daguerrotipar” los monumentos de París, esperando que se puedan vender a compradores por suscripción; pero el intento es un rotundo fracaso y el daguerrotipo no resulta ser rentable. Recordemos que “daguerrotipar” requería 45 minutos de exposición y sólo producía un original, imposibilitando la reproducción en serie (No será hasta 20 años más tarde con *la carte de visite*¹⁴ que la venta de imágenes fotográficas sea un buen negocio).

Al no poder ver una clara salida comercial Daguerre planea deshacerse de la invención, y en un intento auto-promocional hace circular el rumor de que Gran Bretaña y el Zar de Rusia están interesados en comprar la patente de su invención. François Aragó, diputado por los Pirineos Orientales, muerde el anzuelo, y una Comisión de la Academia de Ciencias accede a estudiar el daguerrotipo. El 7 de enero de 1839, Aragó expone ante los diputados: “El señor Daguerre ha descubierto unas pantallas especiales sobre las cuales la imagen óptica deja una huella perfecta; unas pantallas en las que la imagen se reproduce hasta en sus más mínimos detalles, con una exactitud y una finura incomparables”.¹⁵ El 14 de junio, el gobierno francés compra el procedimiento de Niépce: Daguerre recibe una pensión anual de 6000 francos, Isidore una de 4000 mil. El 19 de agosto de 1839 Aragó anuncia la adquisición por parte del gobierno de la técnica de Daguerre: “Este descubrimiento ha sido adoptado por Francia desde el primer instante, y nuestro país está orgulloso de poder ofrecerlo, libremente, al mundo entero”. Al decir esto, muy probablemente, Aragó ignoraba que Daguerre, cinco días antes, había obtenido una patente de este mismo procedimiento en Gran Bretaña.¹⁶

El éxito del daguerrotipo fue estrepitoso. Las demostraciones públicas que hacía Daguerre en el Ministerio de la Gobernación y en el Conservatorio de Artes y Oficios eran atendidas por muchos aficionados entusiasmados. En 1839, Daguerre publica el libro *Historia y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y del diorama*; en este texto explica la técnica del daguerrotipo, se tradujo a 8 idiomas y se reedita 30

¹⁴ Disdéri en 1854 inventa una cámara fotográfica capaz de tomar entre 6 y 8 fotos pequeñas en el espacio en que anteriormente solo se podía plasmar una imagen grande, abaratando los costos de producción del retrato.

¹⁵ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

veces en francés. A pesar de que la primera “cámara” costaba 600 francos y pesaba 50 kilos, la daguerrotipomanía había llegado.¹⁷ También en este mismo texto encontramos la definición que Daguerre mismo hace de su procedimiento fotográfico:

“Este procedimiento consiste en la reproducción espontánea de las imágenes de la naturaleza proyectadas mediante la cámara oscura, no con sus propios colores, sino con una extraordinaria delicadeza de gradación de tonos”¹⁸

El éxito de las demostraciones públicas del invento, pero el fracaso en ventas del daguerrotipo evidencia que al público de la época le resultaba más interesante presenciar el proceso “espontáneo” de la fotografía que poseer una imagen obtenida a partir de éste. Curiosamente, lo que era, y fue por mucho tiempo, el bien de consumo en relación a la fotografía, no era la imagen, sino el aparato fotográfico mismo; por eso se tradujo a tantas lenguas el manual del daguerrotipo y se vendieron tantas cámaras a pesar de que pesaran 50 kilos y costaran 600 francos. Actualmente es fácil observar el error de cálculo de Daguerre: la verdadera fortuna se encontraba en la venta de aparatos fotográficos.

A pesar del éxito de ventas de manuales y cámaras, el daguerrotipo seguía siendo muy poco práctico. La imagen era difícil de contemplar, ya que era muy tenue y había que encontrar un ángulo de refracción que permitiera verla en positivo; y también eran muy frágiles, por lo que iban montados, entre cristales, dentro de una cajita de madera o cuero (similares a las que se usaban para guardar las pinturas en miniatura) lujosamente adornadas.¹⁹ Sobra decir que también eran muy caros, aunque menos que una imagen lograda por un pintor. Las primeras imágenes que comúnmente se daguerrotipaban eran sobre todo temas arquitectónicos o naturalezas muertas, en las que el tiempo de exposición no se presentaba como un obstáculo; evidentemente, en estos inicios el retrato no se practicó por la imposibilidad humana de permanecer quieto 30 minutos en circunstancias normales. Por ejemplo: en 1839 la pose hubiera tenido que ser inmóvil durante 15 minutos en pleno sol debido a la poca luminosidad de las lentes

¹⁷ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p 15.

¹⁸ Daguerre. “Historia y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y del diorama.” París, 1839, en Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Geoffrey Batchen. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 59.

¹⁹ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 21.

y la poca sensibilidad de las emulsiones.²⁰ Y en 1840 las expectativas del retrato por medio del daguerrotipo aun no se han cumplido; no se ha logrado un retrato con los ojos abiertos ni con actitudes naturales.²¹ Pero poco a poco, lentes más luminosas, emulsiones más sensibles y otros avances permitieron que el tiempo de exposición, que ya para 1841 era de 3 minutos, disminuyera para 1842 a 30 segundos.²² Estas nuevas velocidades de exposición posibilitaron el retrato, pero esos no eran los únicos obstáculos a sortear. Las poses seguían careciendo de naturalidad y los soportes seguían siendo frágiles, pero sobre todo, a diferencia de la fotografía hoy en día, las imágenes obtenidas estaban invertidas de izquierda a derecha, como en un espejo, así que los retratados tenían que cambiarse de lado los anillos, las condecoraciones, la raya del peinado, etc. para dar una apariencia de correlato a la imagen; es decir, había que invertir la realidad para enderezar el daguerrotipo, método que era imposible aplicar al paisaje.²³

El 10 de julio de 1851, en su finca de Bry-sur-Marne, Daguerre muere gozando de admiración y fortuna, y habiendo recibido el título de la Legión de Honor.

2.1.3. Talbot.

En octubre 1833, William Henry Fox Talbot (1800-1877), tuvo por primera vez la idea de desarrollar un proceso “fotográfico”. Talbot se encontraba en su viaje de luna de miel, y mientras paseaba a las orillas del lago de Como en la región de la Lombardía, e intentaba usar cámara lúcida²⁴ para hacer un croquis, se le ocurrió la idea de lograr que esas imágenes naturales se imprimieran a sí mismas y quedaran fijadas sobre papel.²⁵

²⁰ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 23.

²¹ Idem.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ Idem.

²⁴ La cámara lúcida es un dispositivo óptico que realiza una superposición de imágenes del tema que se está viendo y de la superficie en la que se está dibujando dicho tema. Esto permite al dibujante copiar la escena en la superficie en la que se está dibujando.

²⁵ Geoffrey Batchen. Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 145.

En 1834 Talbot prepara el papel mojándolo con una solución de agua y sal, dejando secar, y sumergiendo nuevamente en una solución de nitrato de plata. En estos papeles podrá conseguir imágenes por contacto, con los tintes invertidos, que después lavará en agua salada y yodurado de potasio, sin lograr fijarlas definitivamente. También hace pequeñas cámaras oscuras con trampas para ratones de 6cm² y obtiene imágenes de 4 cm².²⁶ Después de estos modestos logros, abandona la investigación y se dedica de lleno a la arqueología.

En enero de 1839, gracias a la declaración de Arago en la Academia de Ciencias, Talbot oye hablar del invento de Daguerre; y para dejar clara la antigüedad de sus alcances y experimentos en ese mismo campo, envía al *Royal Institute* imágenes de flores, hojas, encajes y grabados, todos ellos obtenidos por contacto, y algunas imágenes de su castillo y, el 30 de enero da una conferencia titulada “Algunas notas sobre el arte del dibujo fotogénico o el procedimiento por el cual los objetos naturales pueden dibujarse a sí mismos, sin la ayuda del lápiz del artista.” Talbot entiende que si se deja de intentar conseguir una imagen directa única, como hacía Daguerre, y se logra fijar esta imagen que él obtiene con los tonos invertidos (negativo) , ésta después se podrá usar para obtener una, o varias, imágenes con los tonos correctamente correspondidos (positivo)²⁷ –tal como se ha usado durante casi toda la historia de la fotografía análoga o foto-química. Los resultados que obtiene Talbot son menos asombrosos que los de Daguerre ya que carecen de la nitidez que caracteriza al daguerrotipo; pero en 1840 descubre la imagen latente en una hoja de papel fotogénico, cuando al creerla “virgen”, la sensibiliza con una mezcla de ácido gálico y nitrato de plata, haciendo por error, aparecer la imagen a la que la hoja había sido expuesta originalmente. Este descubrimiento reduce el tiempo de exposición de 1 hora a sólo unos minutos. Talbot bautiza este proceso como calotipo (*Kalos*: bello). Según Sontag el nombre denota que esta invención se pretende utilizar para dibujar lo bello, e incluso cuando se utiliza para registrar algo feo, lo que esa acción significa es que esa fealdad es bella para el que la registra)²⁸. Con el tiempo, el calotipo desplaza al daguerrotipo descendiente de Niépce, como el verdadero origen de la fotografía tal cual la

²⁶ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 16.

²⁷ Idem.

²⁸ Susan Sontag. “El heroísmo de la visión” Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa, 1996. p 95.

entendemos hoy en día;²⁹ pero en sus inicios, a pesar de tiempos de exposición muy breves, el calotipo no se utiliza para hacer retratos debido a su escasa nitidez.³⁰ El 8 de febrero de 1841 Talbot patentó el calotipo y dos años más tarde, en 1843, abrió un taller y posteriormente un estudio en donde utilizará esta técnica. En 1844 publica el primer libro de la historia ilustrado con fotografías: *The Pencil of Nature*,³¹ que estaba compuesto de 24 placas de arquitectura y naturaleza muerta que iban acompañadas de un breve texto en el que Talbot explicaba como logró su descubrimiento. En 1845 aparece su segundo libro titulado *Sun Pictures of Scotland* (Imágenes solares de Escocia), en donde podemos encontrar la siguiente frase, en la que se plasma su intención al fotografiar: “Un rayo de sol fortuito, o una sombra que atraviesa el camino, un roble seco, una piedra cubierta de musgo, pueden despertar una serie de pensamientos, de sensaciones y de imaginaciones pintorescas”³²



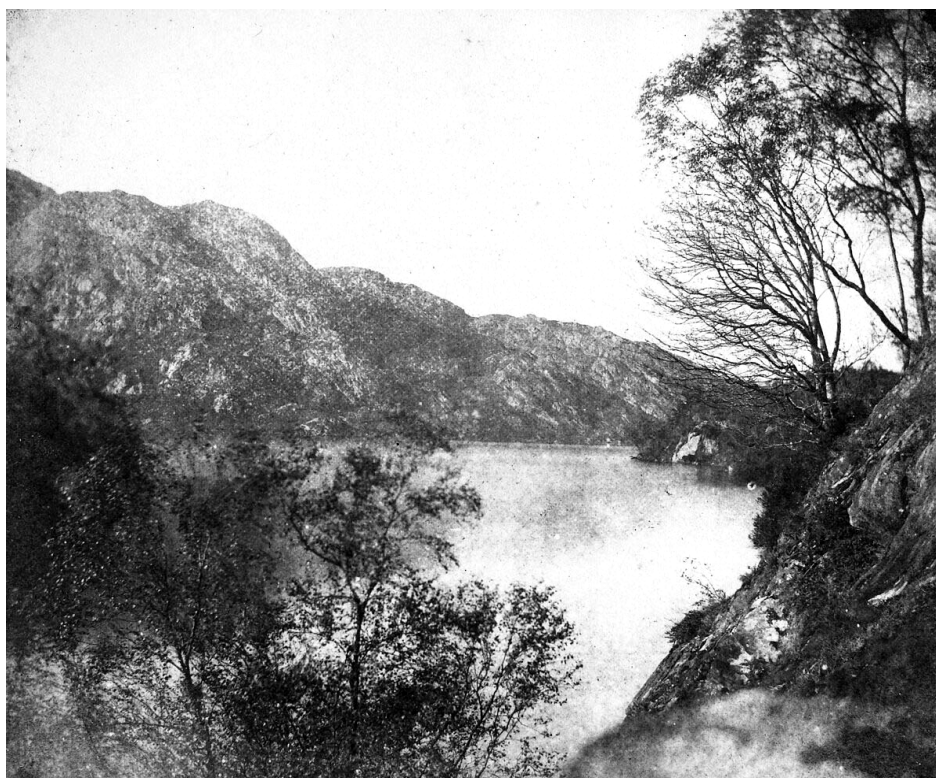
La escalera. Placa XIV del libro *El lápiz de la naturaleza*.
William Henry Fox Talbot. Calotipia, ca. 1844.

²⁹ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

³¹ (El lápiz de la naturaleza) Publicado en Londres por Longman, Brown, Green y Longmans en 1844.

³² Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 18.



Lago Katrine. Del libro *Imágenes solares de Escocia*.
William Henry Fox Talbot. Calotipia, ca. 1845.

2.1.4. Bayard.

Hippolyte Bayard (1801-87), aunque goza de mucha menos fama que Daguerre, Niépce o Talbot, también realizó grandes aportes a la invención fotográfica. El 28 de marzo de 1839, con exposición de una hora, logra un positivo directo sobre papel, y se lo muestra a Aragó, que siendo un seguidor del daguerrotipo, no se entusiasma por este procedimiento. En junio de 1839 recibe 600 francos del ministerio de la gobernación, para comprarse una lente y una cámara oscura. El 24 del mismo mes, en una exposición benéfica presenta 30 imágenes: naturalezas muertas y arquitecturas. Esta fue la primera exposición fotográfica de la historia; a pesar de eso, o quizás por eso, no atrajo a mucha gente.³³ Esta falta de éxito en la exposición de Bayard fortalece la idea de que el público de la época se sentía más atraído por el proceso que por la imagen resultante. Bayard continúa mejorando su técnica de impresión sobre papel y el 2 de marzo de 1840 la

³³ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 19.

Academia de Bellas Artes proclama la superioridad artística del papel sobre el metal³⁴ favoreciendo así a Bayard sobre Daguerre.



Autorretrato como hombre ahogado. Hippolyte Bayard.
Positivo directo sobre papel, 1840.

2.1.5. Herschel.

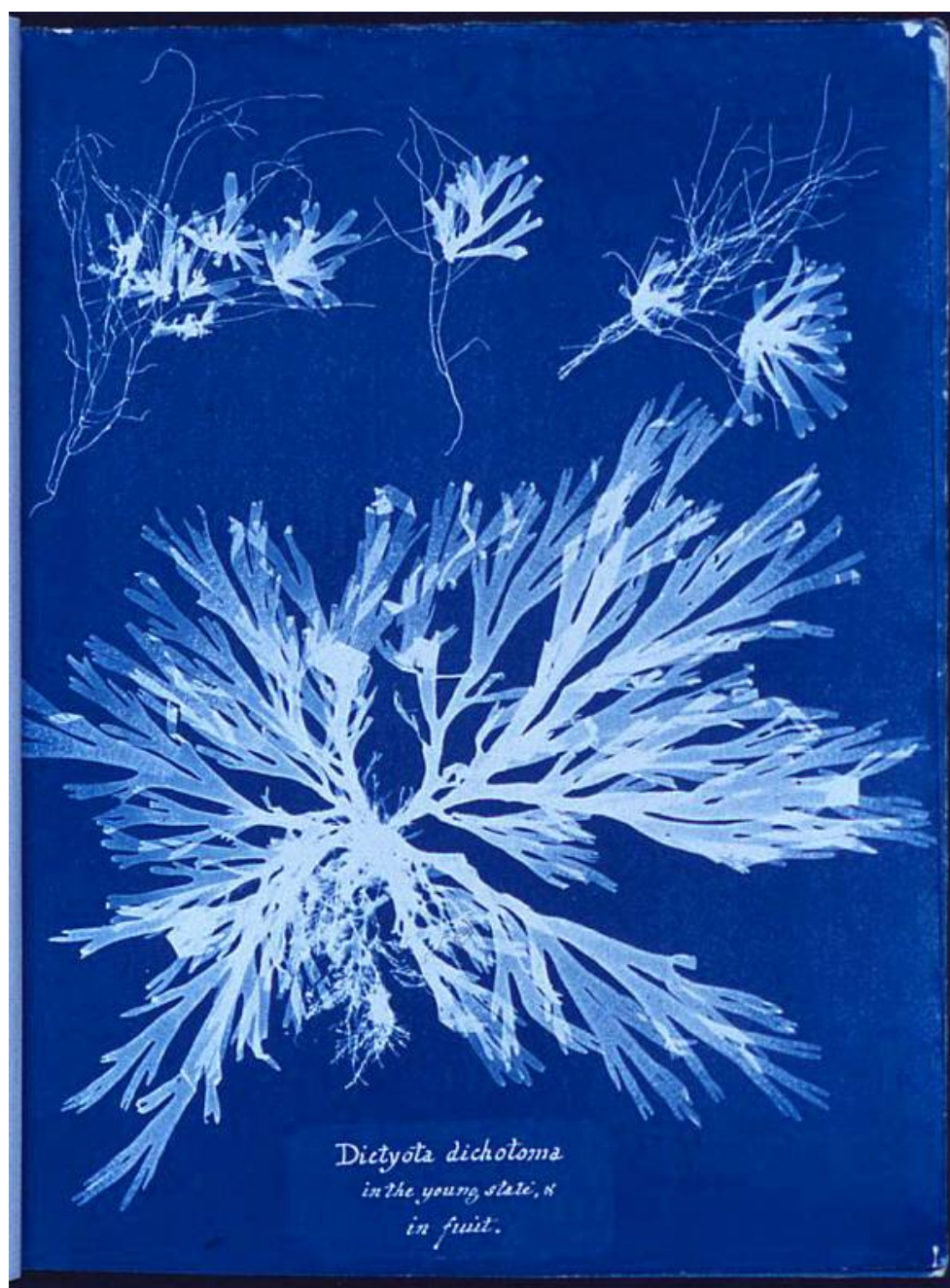
Sir John Frederick William Herschel (1792-1871) en 1839 tiene noticias del invento de Daguerre y una semana más tarde, el 9 de septiembre, realiza una imagen fotográfica negativa sobre papel impregnado de sales de plata, fijando la imagen con hiposulfito sódico (químicos que al día de hoy se siguen utilizando en la fotografía análoga en blanco y negro). El 14 de marzo elabora un comunicado a la *Royal Society*:

³⁴ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 19.

“Sobre el arte de la fotografía o de la aplicación de los rayos químicos de la luz para obtener una representación pictórica.”³⁵ También Herschel fue el primero en utilizar un negativo en vidrio y en 1842 inventó el proceso fotográfico conocido como cianotipia – que se obtiene por contacto de un positivo o negativo sobre papel impregnado de una solución de citrato de amonio y hierro y ferrocianuro de potasio.

En 1843, utilizando este proceso, la botánica Anna Atkins, considerada la primera fotógrafa de la historia, autopublicó el primer libro fotográfico del que se tiene registro “Fotografías de algas británicas: impresiones de cianotipia” (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*).

³⁵ Jean A Keim, Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 20.



(*Dictyota dichotoma*. En estado joven o en fruto) Imagen del libro Fotografías de algas británicas: Impresiones de cianotipia. Anna Atkins. Fotograma por cianotipia, 1843.

2.2. Siglo XIX. Primeros años.

Las primeras imágenes que se daguerrotiparon fueron las naturalezas muertas y las vistas de París, y posteriormente el retrato familiar. Los pintores fracasados, los grabadores, pero sobre todo las personas con poco talento artístico pero capacidad comercial abrieron estudios en las ciudades o iban de pueblo en pueblo, al tipo de vendedores itinerantes, en un carro adaptado para la tarea fotográfica.³⁶ Todos estos nuevos trabajadores del daguerrotipo fueron haciendo innovaciones para mejorar la técnica, pero quizás una de las más importantes, porque ponía fin a uno de los obstáculos del retrato (el producto principal), fue el que en 1840 hizo el americano Alexandre S. Wolcott (1804-1844) que colocando un espejo cóncavo en el fondo de la cámara corregía la imagen invertida, convirtiéndola en verdadero correlato. A Wolcott le será extendida la primera patente americana relacionada con procesos fotográficos. Por otro lado, Antoine François Jean Claudet (1797-1867) soluciona el problema de la imagen invertida utilizando un prisma antepuesto a la lente de la cámara.³⁷

El daguerrotipo³⁸ hace que el retrato deje de ser un lujo reservado para la aristocracia. Si bien los costos no lo vuelven accesible para toda la población, si será común entre la burguesía naciente. Los pintores empiezan a temer la competencia de una técnica más barata y que se adapta mejor a los gustos de la nueva clase social emergente que se preocupa menos por el refinamiento estético. Aunque en realidad los únicos desplazados por el nuevo invento son los miniaturistas.

“Pero la verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisaje, sino el retrato en miniatura. Las cosas fueron tan deprisa que ya en torno a 1840 la mayoría de los incontables pintores de miniaturas se habían convertido en fotógrafos profesionales, al principio sólo ocasionalmente, pero en seguida de manera exclusiva.”³⁹

³⁶ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 21.

³⁷ Ibid., p. 22.

³⁸ Procedimiento descubierto por Jacques Mandé Daguerre ca. 1837 que consistía en sensibilizar una placa de metal mediante un baño de yodo y fijar la imagen con sal de mar y mercurio.

³⁹ Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía” Sobre la fotografía. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 33.

Los estudios en los que los daguerrotipados tenían que posar eran construcciones que recordaban más un invernadero que el estudio de un artista. Estaban acristalados para que la luz del día entrara libremente y así poder contar con un tiempo de exposición que no fuera excesivamente prolongado; pero los cristales eran entintados en azul para que posar fuera más llevadero y la luz no molestara tanto. Al mismo tiempo, el retratando, tenía que sentarse en un pesado y sólido sillón, con la cabeza, brazos y piernas, sujetadas firmemente por un aparato que garantizaba que no se produciría ni el más mínimo movimiento en la pose. Ante este panorama no sorprende que los daguerrotipos más producidos tuvieran por tema las naturalezas muertas y las tomas arquitectónicas de París.

Pero la pequeña tortura que representaba ser daguerrotipado no será un procedimiento vigente durante mucho tiempo gracias a los avances en las lentes y las emulsiones que permiten tiempos de exposición cada vez más rápidos.

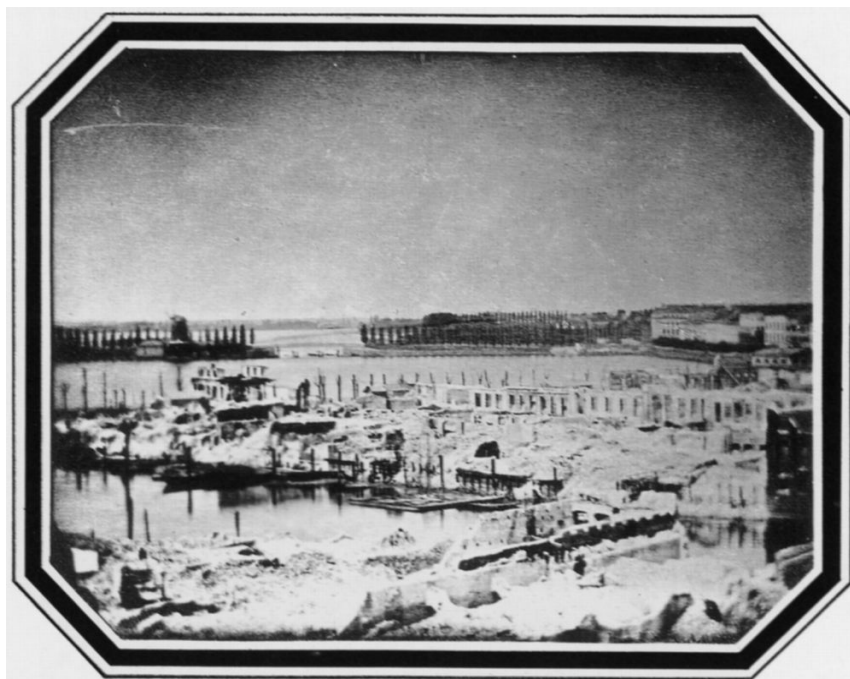
En marzo de 1839 la Comisión de Monumentos Históricos propone que se constituya una colección de edificios antiguos por medio del daguerrotipo; y en 1840 aparece un libro de litografías, bajo la dirección de Charles Philipon (1800-18061), titulado “París y sus alrededores reproducidos por el daguerrotipo”. Dichas imágenes están muy lejos de poder ser consideradas realistas: en ellas la ciudad aparece desierta, como una ciudad fantasmal, ya que los transeúntes, los coches o los animales no se detenían frente a la cámara el suficiente tiempo para quedar registrados por la placa, así que los dibujantes encargados de reproducir los daguerrotipos tendrán que añadir estos elementos para lograr mayor veracidad. El interés es general y proyectos similares a éste se ponen de moda, pero las imágenes parisinas ceden lugar a locaciones más exóticas: Italia, Egipto, Siria, Asia Menor. En agosto de 1840, Johann Baptist Isenring (1796-1860) hace la primera exposición de retratos repintados, coloreados y con la pupila raspada para dar la ilusión de mayor vida a los personajes.⁴⁰

⁴⁰ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 23.



Ilustración No. 4. París y sus alrededores reproducidos por el daguerrotipo. Proyecto dirigido por Charles Philipon. Litografía retocada a partir de daguerrotipo, 1840.

En mayo de 1842, Hermann Biow (1810-1850) y Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894) daguerrotipan Hamburgo después de un gran incendio que dura cuatro días.⁴¹



Ruinas después de gran incendio alrededores del Alster, Hamburgo. Hermann Biow. Daguerrotipo, 1842.

⁴¹ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 23.

En 1845, John Jabez Edwin Mayall (1810-1901), utiliza el daguerrotipo para ilustrar con 10 imágenes *Padre Nuestro que estás en el Cielo*; trabajo que fue expuesto dos años más tarde y con el cual se inaugura un nuevo camino para la fotografía copiando el estilo de los cuadros que estaban en boga en esos momentos.⁴² En 1850, nace el primer diario fotográfico⁴³ *The Daguerreian Journal Devoted to the Daguerrian and Photographie Art*.⁴⁴ En aquellos años los periódicos eran objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés⁴⁵ (Pasarán 30 años para que las imágenes fotográficas ilustren la prensa gracias al proceso de pantalla tramada o *screen*).

En la Exposición Mundial de París de 1855 Franz Hampfstangl presentó por primera vez ante la mirada pública una imagen fotográfica en dos versiones: una sin retoques y otra retocada. Los asistentes quedaban maravillados ante el resultado, ya que se encontraban frente a frente por primera vez con un método capaz, no sólo de enmendar pequeños defectos fotográficos y agregar color a la imagen, sino sobre todo, era un método capaz de corregir pequeños defectos en los retratados, por ejemplo: arrugas en la piel. Esto genera que a los estudios fotográficos se incorporen también pintores y retocadores especializados.⁴⁶ Evidentemente, esta innovación también representa una revolución estética. El gusto de la clase consumidora se impone, y favorece esta forma de elaborar retratos, que intentaba hacer pasar una fotografía por un retrato al óleo, o en el mejor de los casos, dotar la imagen de un halo de más elegancia, refinamiento y buen gusto -comúnmente características que los retratados no poseían. El retoque fotográfico significó que la fotografía podía mentir, que su aplastante verdad podía ser maquillada; esta nueva capacidad fotográfica popularizó aun más el afán de fotografiarse.⁴⁷

En 1860 en Estados Unidos hay más de trescientos retratistas que trabajan el daguerrotipo, mientras que en Europa, desde hacía algunos años se utiliza el

⁴² Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 24.

⁴³ Aunque en 1847 hubo un intento parecido pero en Francia, pero solo logró un primer número.

⁴⁴ Op. cit., 26.

⁴⁵ Walter Benjamin. "Pequeña historia de la fotografía" Sobre la fotografía. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 29.

⁴⁶ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 27.

⁴⁷ Susan Sontag. "El heroísmo de la visión" Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 96.

procedimiento de colodión húmedo y también se había dejado atrás la fotografía sobre negativo de papel, es decir el calotipo.⁴⁸

El calotipo no fue muy bien recibido por el público, a pesar de que permitía sacar varios positivos de un negativo, porque carecía de la nitidez que tenía el daguerrotipo. En ese entonces la gente quería la reproducción más fiel de la naturaleza, entendiendo por ésta justamente la nitidez. Otra causa de que el público no se acercara al calotipo era que Talbot perseguía amparado en su patente a quien lo utilizara; y no fue hasta el 1852 que por medio de una carta abierta publicada en *The Times*, autorizó a todos los aficionados a utilizar su técnica sin tener que pagar ningún tipo de derecho.⁴⁹ También es importante decir que esta supuesta ventaja que nosotros encontramos en la reproducción de varias imágenes a partir de un negativo, quizás en ese entonces no era vista como tal; finalmente, la mayoría de las personas estaban acostumbradas a relacionarse con originales, no con copias idénticas. Claro que ahora eso nos parece un plus, preferimos con un solo disparo tener 4 fotos, que nos servirán para el DNI, el abono del metro, etc.; o que de un solo negativo se pueda imprimir varias copias de la misma foto para darle una a todos los que aparecen en ella, o de un solo archivo imprimir varias copias o mandar un e-mail o whatsapp a varias personas. Es fácil creer que en la primera mitad del siglo XIX la imagen fotográfica no tenía estos usos porque la gente no tenía las mismas necesidades relacionadas con la imagen que nosotros ahora tenemos; y también resulta pertinente preguntarnos si estas necesidades surgen a propósito de la fotografía, o si es la invención del negativo lo que las genera. Evidentemente el poco éxito de la calotipia, por lo menos en sus inicios, demuestra que la gente se conformaba con tener un original, como con los retratos pintados, que tampoco tenían la función que hoy en día tienen los retratos fotográficos que podemos conseguir por un par de euros en los fotomatos que se encuentran en cualquier estación del metro, en menos de un minuto y sin necesidad de un fotógrafo que esté operando la cámara. El calotipo sólo tiene éxito en dos países: en Escocia, donde la patente no es válida, y en Francia, donde un proceso parecido permite su investigación.

Ya en 1851 Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872), publica “Tratado de la fotografía sobre papel” en el que explica perfeccionamientos que él ha hecho a la

⁴⁸ Jean A Keim, Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 26.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

técnica de Talbot. Abre en Lille una imprenta fotográfica; es decir, un taller de reproducción donde se hacen trescientas copias diarias de cada negativo. Evidentemente, Blanquart-Evrard ha encontrado un uso a esta ventaja del calotipo que permite la producción en serie: publicar numerosas obras ilustradas, por entregas, con sus imágenes y las de sus colaboradores.⁵⁰

También en 1851 Frederick Scott Archer, inventa el procedimiento a base de colodión húmedo, que provocará la desaparición del daguerrotipo y del calotipo.⁵¹

Maxime du Camp (1822-1894) hace un viaje al Medio Oriente junto con Gustave Flaubert y en 1852 publica, con 125 imágenes, “Egipto, Nubia, Palestina, Siria, dibujos fotográficos.” En 1853, el arqueólogo Louis Felicien Joseph Caignart de Saulcy hizo público en “Viaje en torno al Mar Muerto y las Tierras Bíblicas” sus observaciones y notas arqueológicas realizadas en su reciente viaje por Oriente Medio. Sus aseveraciones despertaron mucho escepticismo entre la comunidad de estudiosos. Específicamente, la Academia de Bellas Artes puso en duda la veracidad de sus bocetos de Jerusalén, hecho por el cuál designan a Auguste Salzmänn (1824-1872)⁵² para que viaje y corrobore fotográficamente la información que ha hecho pública De Saulcy. Esta es la primera vez que la fotografía se usa expresamente como registro arqueológico. La comunidad académica queda satisfecha con las imágenes de Salzmänn que confirman lo descrito por De Saulcy pues se considera que las fotografías se deben “a un dibujante muy hábil, cuya buena fe no puede ser puesta en duda, puesto que se trata del Sol, que no hace sino reproducir lo que realmente es”.⁵³

En realidad el calotipo nunca logró gozar del mismo éxito que el daguerrotipo, su periodo de mayor éxito fue en Francia entre 1850 y 1860. La preferencia por el daguerrotipo o el calotipo no era simplemente una cuestión de practicidad, era más bien una cuestión de convicciones estéticas. Preferir el daguerrotipo consistía en promover la nitidez como valor fotográfico; por otro lado, gustar del calotipo era sinónimo de apostar por lo borroso como valor visual. Pero esta rivalidad no expresa solamente convicciones estéticas, sino que en último grado, pone de manifiesto concepciones

⁵⁰ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 29.

⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

⁵² Beaumont Newhall. Historia de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 54.

⁵³ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 31.

opuestas, de las que se derivan diferentes conceptualizaciones de la fotografía, es decir, esta rivalidad manifiesta una incógnita ontológica: ¿qué es lo fotográfico?



Jerusalén. Valle de Josafat. Auguste Salzmann.
Negativo: Calotipo. Impresión en Papel salado, 1854.

2.2.1. Colodión húmedo.

En 1851, Frederick Scott Archer (1813-1852) dio a conocer en la revista *The Chemist* el *Manual of the Collodion Photographic Process*. Este procedimiento permite unir las dos características de los procesos rivales: el recurso del negativo del calotipo y la nitidez del daguerrotipo. Este nuevo proceso se impuso rápidamente. Frederick Scott Archer nunca patentó su invento y murió en la pobreza.⁵⁴ Con esta nueva técnica, más práctica, con más calidad y más económica, la industria naciente del retrato fotográfico se consolida.

Disdéri (1819-1890) en Francia y Mathew B. Brady en Estados Unidos fundan estudios con gran éxito y en poco tiempo logran fama y grandes fortunas. Disdéri, no

⁵⁴ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 35.

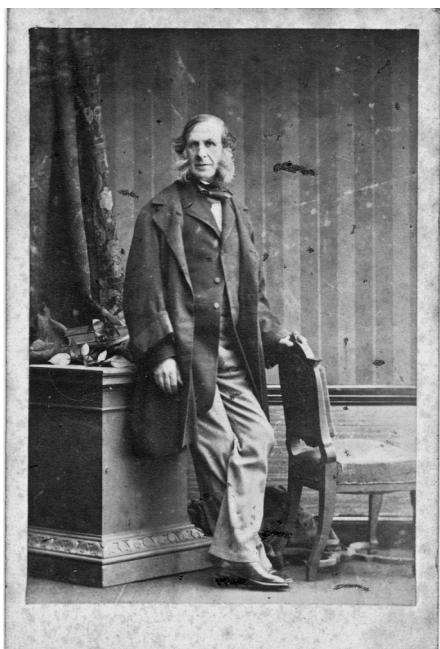
sólo hacía retratos de uso familiar, también hacía retratos de personajes ilustres o actores famosos, y después los ponía a la venta. En 1854 patentó una cámara con cuatro lentes en lugar de una; dicha cámara, que permitía en un mismo negativo hacer, en lugar de una solo foto grande 8 fotos pequeñas, hace nacer la *carte de visite*, que reduce los costos del retrato de forma superlativa; es decir, mientras un solo retrato de placa completa costaba 100 francos, 12 imágenes tipo *carte de visite*, que medían 8.5 x 6 cm. costaban 20 francos. Por su parte, Brady produce una “Galería de americanos ilustres.” En 1860, Alexander Hesler, toma el retrato de Abraham Lincoln. Se considera que esta imagen fue la principal responsable de la popularidad de Abraham Lincoln y de su triunfo en las elecciones.⁵⁵ La moda de las *carte de visite* se impuso rápidamente en varios países. En Inglaterra, Camille Silvy⁵⁶, hace una serie de retratos de las mujeres más bellas que titula “Las bellezas de Inglaterra.”



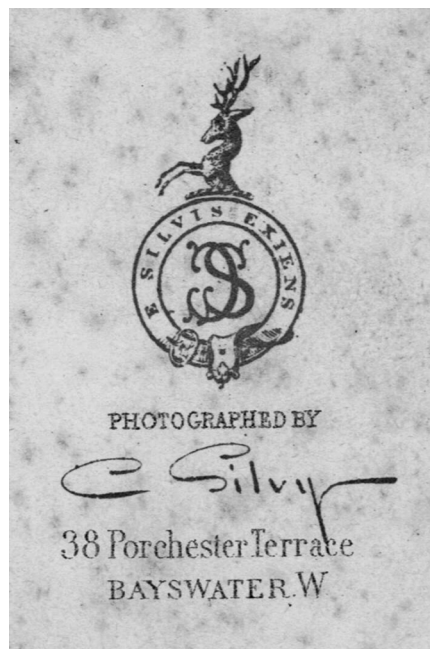
Madame Silvy. Camille Silvy.
Hoja de pruebas de *Carte de visite*. Ca. 1865

⁵⁵ Ver imagen en página 203.

⁵⁶ Camille Silvy (1834-1910) Fue una fotógrafa francesa miembro de la Sociedad francesa de fotografía y en Londres miembro de la Sociedad fotográfica.



William Fane De Salis. Camille Silvy. 1861.
Carte de visite (frente)



Reverso de Carte de visite de William Fane de Salis con logotipo de Silvy. 1861

Paralelo a la moda de las *carte de visite* de personajes famosos o mujeres atractivas, que los coleccionistas consumían vorazmente, también se venden con gran éxito *carte de visite* que mostraban pinturas o esculturas. La industria conquista por primera vez los bolsillos del público con la *carte de visite*, y no es de sorprender que Disdéri se haya hecho millonario,⁵⁷ ya que la *carte de visite* pone al servicio de la fotografía el sistema de producción en serie.

La popularización del retrato fotográfico logra que las personas célebres pierdan el anonimato. La gente común y corriente poco a poco desarrolla gusto por los retratos de los más destacados y se vuelven asiduos consumidores de retratos fotográficos de los VIP. Las imágenes fotográficas hacen que artistas, políticos, bailarinas y similares se vuelvan no sólo famosos sino “venerados” y de ahí el fenómeno siga en escalada hasta desembocar en lo que actualmente se conoce como el fenómeno paparazzi. La fotografía hace que las figuras “públicas” se vuelvan figuras de culto, un primitivo *star system*⁵⁸; la fotografía se convierte en una especie de híbrido que oscila entre la imagen religiosa, el amuleto, el fetiche, la reliquia, y el bien de consumo. Por primera vez en la

⁵⁷ Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía” Sobre la fotografía. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 22.

⁵⁸ La industria y prensa alrededor de los actores de Hollywood.

historia se puede hablar de estrellas pop, seguidas por la masa y de la explotación de la imagen.⁵⁹

Quizás el aura (si es que alguna vez existió), que se dice desapareció con la reproducibilidad fotográfica, no se encuentre en el objeto artístico, o en este caso en el soporte fotográfico o incluso en la multiplicidad de una imagen reproducible mecánicamente, sino que se encuentra en el personaje retratado; así podríamos decir que una fotografía, sin importar cuantas copias existan de ella, tiene aura si la persona o el objeto retratado, representa un valor de culto para nosotros; es decir, que el valor mágico de la imagen descansa obligadamente en el valor simbólico de la persona retratada. Definitivamente no es lo mismo una imagen del Papa, del Dalai Lama, de David Bisbal o la de la madre-niña de Roland Barthes⁶⁰, que la de un total desconocido que vemos en un documento de identidad. Después de todo, no hay que olvidar que la desaparición del aura a la Walter Benjamin se refería a la disolución que sufría el valor de culto de un original en su propia imagen fotográfica, específicamente en el caso de la fotografía como herramienta de reproducción de las obras de arte.⁶¹

Uno de los principales fotógrafos de la época que sacó provecho a la fotografía como “reliquia pop”, fue Félix Tournachon (1820-1910) mejor conocido como “Nadar”. Periodista, dibujante, caricaturista y aeronauta, se convierte rápidamente en uno de los fotógrafos más reconocidos de París, y en su estudio posarán celebridades de la época como: Alexandre Dumas padre, Théophile Gautier, Rossini, Proudhon, Liszt, Delacroix, George Sand, y otras muchas celebridades como la actriz Sarah Bernhardt o incluso Napoleón III. Su estilo consiste en dar plena libertad al modelo y nunca retocar las imágenes. Para él la aplicación más preciosa y al mismo tiempo la más delicada de la fotografía era el retrato.⁶²

⁵⁹ Ver imagen en la página 158.

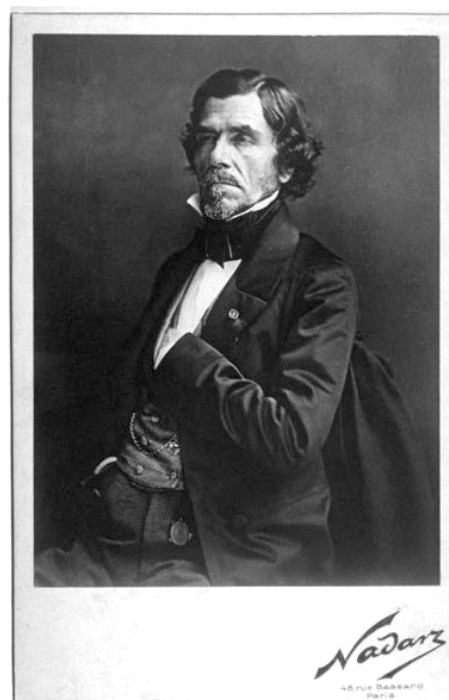
⁶⁰ Probablemente la devoción que manifiesta Barthes en *La cámara lúcida* hacia su madre en el retrato encontrado, aporta evidencias de algún tipo de relación entre “punctum” y la anacrónica “aura”.

⁶¹ Philippe Dubois. *Fotografía y cine*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2013. p. 46.

⁶² Jean A Keim. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 38.



Sarah Bernhardt. Carte de visite. Nadar.
Ca. 1870.



Eugene Delacroix. Carte de visite. Nadar.
Ca. 1857

Mientras tanto en el ámbito de la fotografía con intenciones artísticas, las ideas afines al prerrafaelismo de John Ruskin influían en fotógrafos como Henry Peach Robinson⁶³ o al escritor Lewis Carroll⁶⁴ —más tarde, dicho estilo se conocerá como pictorialismo a partir de las ideas y obra del mismo Robinson y Peter Henry Emerson⁶⁵. De entre los fotógrafos pictorialistas se destaca Julia Margaret Cameron, que empezó en la fotografía a los 48 años de edad. En su casa de campo adaptó su estudio y laboratorio. Comúnmente hizo retratos en primer plano con exposiciones que duran aproximadamente 7 segundos usando placas de 30x40 cm. Su estilo claramente prerrafaelita es de enfoque vaporoso que en combinación con la iluminación generaba lo que en la época se bautizó como efecto Rembrandt.

⁶³ Ver imagen en página 106.

⁶⁴ Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898)

⁶⁵ Ver imagen en página 112.



San Jorge y el dragón. Lewis Carroll. 1875.

Paralelo al desarrollo de los estilos y la búsqueda de un lenguaje fotográfico, la carrera por la innovación tecnológica al servicio de la fotografía apenas se sigue consolidando. Y es así que, en 1862 en la Exposición Mundial en Londres, René Dragón (1819-1900) presenta una fotografía tomada en un negativo de 1mm². Pero no es hasta 1870 que en plena Guerra Franco-prusiana se le ocurre a Nadar, poner en buen uso la microfotografía de Dragón para reproducir mensajes y documentos y transportarlos por medio de palomas mensajeras al servicio del ejército francés.

En Estados Unidos, que se encuentra en plena Guerra de Secesión, la fotografía también se acerca a la guerra. El fotógrafo Timothy O'Sullivan se dedica a registrar incasablemente los campos de batalla. Su fotografía más famosa de esa época, "Una cosecha de muerte"⁶⁶ muestra los cadáveres que permanecen en el campo después de que la batalla ha terminado. En aquellos momentos, el ojo de la humanidad es "virgen" aún y las imágenes de muertos causan gran impacto. La mayoría de la gente no estaba acostumbrada a ver imágenes de muertos, ni reales ni simulados (muy diferente a como pasa actualmente, que en la prensa o en la televisión vemos varias imágenes de gente

⁶⁶ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 44.

muerta, al mismo tiempo que desayunamos, vamos a nuestro lugar de estudio o trabajo, comemos, tomamos unas copas con los amigos, o nos preparamos para dormir). Cuando el público se enfrentaba con una fotografía de un muerto, no cabía la menor duda de que el muerto estaba frente a la cámara; cosa que convertía a las pinturas más dramáticas en imágenes ingenuas. El muerto retratado es un muerto real, podía tratarse de mi hermano, o de mi vecino o mi hijo, y de hecho era el esposo o padre de alguien; estar frente a la fotografía de un muerto producía silencio. Ahora las imágenes de muerte se exhiben sin ningún pudor y las miramos sin el más mínimo respeto, como si de alguna forma hubiéramos olvidado que se trata de seres humanos. Susan Sontag sostiene que el exponernos a través de una fotografía a una realidad “fuerte” lejos de movernos a la acción o al despertar de nuestra conciencia nos mueve a la indiferencia, y por esta razón señala que la fotografía de denuncia no existe, o por lo menos no cumple su cometido: convirtiendo en cotidianas y remotas las situaciones más terribles y, por consiguiente, inevitables.”⁶⁷

“Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías por cierto adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto las fotografías (...). Pero después de una exposición repetida a las imágenes también pierde realidad.”⁶⁸

En 1866, el fotógrafo Alexander Gardner⁶⁹ escribe en un libró que compendia imágenes de la Guerra de Secesión entre las cuales se destacaban las de O’Sullivan:

“Estas imágenes demuestran la terrible realidad de la guerra y su horror, en oposición a su pomposidad. Aquí están los detalles más horribles. Deseemos que contribuyan a evitar que semejante calamidad vuelva a caer sobre la nación”.⁷⁰

Ahora nos queda preguntarnos ¿en qué nos hemos convertido ya que la fotografía y los *mass media* nos han ayudado a conocer la “realidad” de la guerra?

⁶⁷ Susan Sontag. “En la caverna platónica” Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 30.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Alexander Gardner (1821-1882) fue un fotógrafo escocés que vivió en Estados Unidos desde mediados de siglo XIX hasta su muerte. Trabajó con Mathew Brady fotografiando la Guerra de Secesión.

⁷⁰ Jean A Keim, Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 48.



Una cosecha de muerte. Timothy O'Sullivan. 1963.

En esos años, no todos se interesaban por las luchas fratricidas, y en 1865, Rutherford tomó las primeras fotografías de la Luna con la ayuda de un telescopio⁷¹ y Ernest Bazin, después de algunos años de investigación, realizó la primera foto submarina auxiliada por luz eléctrica.⁷² Quizá si en la superficie de la tierra no había nada bello que fotografiar, valía la pena refugiarse en el silencio amniótico de las profundidades acuáticas o en el apacible orden cósmico –aunque la finalidad de estas imágenes era puramente científica.

En 1871, de regreso en los temas bélicos, encontramos que Francia pierde la guerra y surge el movimiento civil conocido como La Comuna. La fotografía que para esos entonces ya comenzaba a convertirse en el testigo por antonomasia generará un documento que se pondrá al alcance del público general a finales del siglo XIX: *París bajo la Comuna por un testigo fiel: la fotografía*. Pero la fidelidad se promete, aunque difícilmente se cumpla. Es un hecho irreprochable que la fotografía fue de gran utilidad

⁷¹ Philippe Dubois. Fotografía y cine. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2013. p. 122.

⁷² Jean A Keim, Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 53.

en los tiempos de La Comuna: el fotógrafo, Eugène Appert⁷³ realizó fotomontajes titulados “Crímenes de la Comuna” tergiversando la realidad de los hechos, Bruno Braquehais⁷⁴ realizó fotografías de los protagonistas de las revueltas, gracias a las cuales se identificaron por la policía los responsables y casi todos fueron fusilados⁷⁵. Por primera vez se empleó el fotomontaje para informar al público sobre hechos históricos. La fotografía considerada testigo fiel y objetivo demostró que podía no ser neutral.

2.2.2. La emulsión al gelatinobromuro.

En 1871 Mientras la Guerra Franco-prusiana llegaba a su fin, Richard Leach Maddox (1816-1902) publicó en el *British Journal of Photography* sus ensayos de una emulsión a la gelatina, que años más tarde revolucionaría la forma de hacer fotografía.⁷⁶ La Liverpool Dry Plate and Photographic Cy. lanzó al mercado en 1873 las placas secas al colodión-bromuro de plata, a partir de los estudios realizados por Maddox. Ya no hace falta preparar las placas previamente a la toma, pero el tiempo de exposición se triplica. La misma empresa también produce papel para copias mediante esa misma técnica, facilitando aún más la labor de los fotógrafos. Poco a poco la sensibilidad de las emulsiones utilizadas en las placas y en el papel aumenta permitiendo menor tiempo de exposición.⁷⁷

El proceso de abaratamiento de costos y simplicidad del proceso logró que la imagen fotográfica comenzará a expandirse a diferentes ámbitos de la vida social y política. Así como la fotografía ya había registrado el rostro de los famosos para satisfacer la nueva necesidad social de consumir celebridades, también acaba con el anonimato de la población “civil” porque se empezará a utilizar la imagen fotográfica como método de control de la población: el poder ahora ya puede conocer los nombres de la población agregándoles la cara que les corresponde. Aunque claro que las

⁷³ Ernst Charles Eugène Appert (1830-1891) fue un fotógrafo francés famoso por sus fotografía y fotomontajes de La Comuna de 1871. Trabajó para el Ministerio de Justicia como fotógrafo judicial)

⁷⁴ Ver imagen en página 230.

⁷⁵ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 43.

⁷⁶ Jean A Keim, Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 57.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 56.

identificaciones con fotografía también se pueden usar para pasar por alguien más y usurpar una identidad o tener doble identidad. La fotografía como elemento intrínseco del documento de identidad sólo funciona desde una lógica en la que una fotografía es paralela a mi rostro: es una imagen la que se asocia a un nombre y no mi cara la que se asocia a mi nombre.

En 1875, en Francia, donde las instituciones políticas se encuentran entusiasmadas con las nuevas tecnologías que vuelven más amigable el proceso fotográfico, y sobre todo con los usos fotográficos de control ciudadano que se han ejecutado contra La Comuna, se crea el Departamento de Fotografía de la Prefectura de Policía de París.⁷⁸ (Queda sobre entendido que la policía mientras más testigos “fieles” tenga puede ejecutar mejor su trabajo). Al igual que ahora, la opinión pública, y muchos fotógrafos, consideraban la fotografía como un testimonio objetivo. John Thomson, en 1877, fotografía a algunos vagabundos callejeros londinenses (no olvidemos que la revolución industrial llevaba algunos años produciendo sus frutos) “La indiscutible precisión de estos testimonios nos permitirá mostrar auténticos casos de la miseria londinense y nos ahorrará la acusación de haber añadido o quitado tintes oscuros al aspecto de muchos de estos menesterosos”⁷⁹

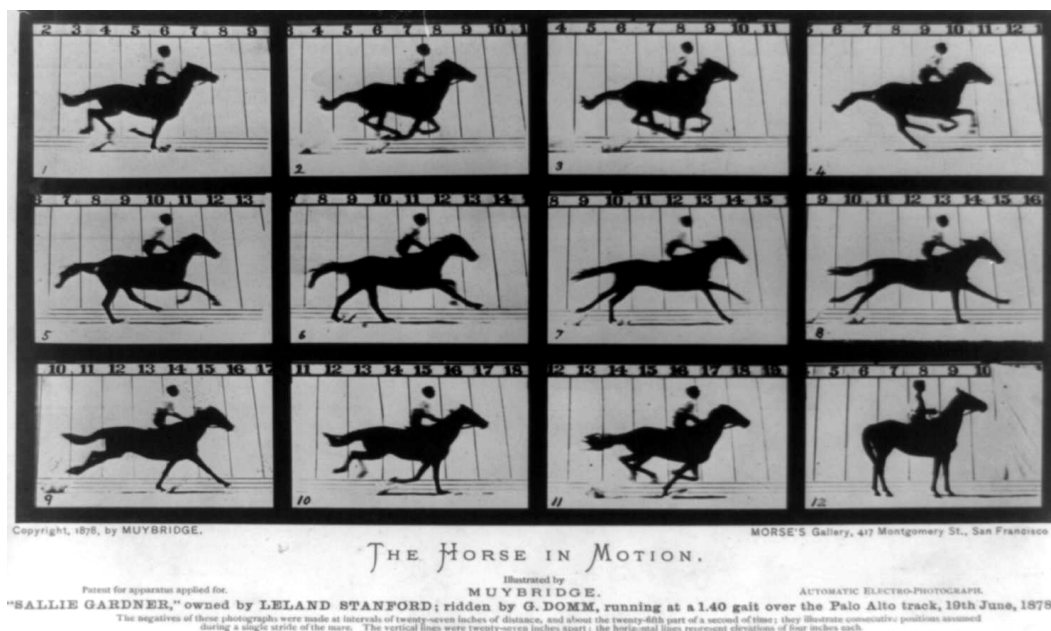
⁷⁸ Javier Calbet, et. al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 43.

⁷⁹ Jean A Keim, Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 65.



La vida en las calles de Londres.
John Thomson. 1878.

En Estados Unidos otra inquietud marcará la historia fotográfica: ¿cuántas patas pone en el aire un caballo mientras corre? El millonario Leland Stanford (que entre otras cosas fundó la Universidad que hoy en día lleva su nombre) pagó a Edweard Muybridge⁸⁰ para que fotográficamente mostrara evidencia de la respuesta. No hay que olvidar que la cámara fotográfica nos brindaría evidencias fieles e irrefutables.



El caballo en movimiento. Edweard Muybridge. 1878.⁸¹

Géricault en su pintura "Derby de Epsom" ca.1821 había pintado a los caballos con las 4 patas estiradas en el aire mientras corrían. Las fotografías de Muybridge lograron evidenciar que esta posición era falsa. Pero los pintores amigos de la fotografía, como Meissonier o Eakins, copiando lo descubierto por Muybridge no consiguen dar posiciones verosímiles: si dibujan las patas de los caballos en las

⁸⁰ Edward James Muggeridge (1830-1904) fue un fotógrafo inglés que emigró a los Estados Unidos regresando a vivir a su natal Inglaterra algunos años antes de su muerte. Está considerado como pionero en el uso de la fotografía para estudiar el movimiento y como predecesor de la tecnología para proyectar imágenes en movimiento.

⁸¹ Copyright, 1878 Muybridge. Galería Morse. Calle Montgomery. San Francisco. Patente en trámite. Ilustrado por MUYBRIDGE. Electro-fotografía automática. "SALLIE GARDNER" propiedad de LELAND STANFORD: jinete G. DOMM, corriendo a 1.40 gait en la pista de Palo Alto. 19 de Junio, 1878. Los negativos de estas fotografías fueron hechos a intervalos de 27 pulgadas de distancia y 1/26 de segundo aproximado de tiempo: ilustran las posiciones asumidas consecutivamente durante un solo cabalgar de la yegua. Las líneas verticales tienen una separación de 27 pulgadas., las líneas horizontales representan una elevación de 4 pulgadas cada una. Cada uno de los negativos fue expuesto durante a 1/2000 de segundo y están absolutamente "no retocados".

posiciones “reales” fotográficas los caballos parecen estar petrificados⁸². A esto Rodin sostendrá que tanto en pintura como en escultura el conjunto es falso en su simultaneidad, pero es verídico cuando se observa sucesivamente las partes, y es esta la única verdad que nos interesa, puesto que es la que vemos⁸³. Así se abre un debate que podríamos llamar el de la “veracidad racional” vs. la “veracidad artística”. Rodin continúa: es el artista quien dice la verdad y la fotografía quien miente puesto que en la realidad el tiempo no se detiene.⁸⁴ No hace falta mencionar que el paradigma dentro del cual se produjo el aparato fotográfico es el mismo paradigma que legitima a la fotografía como Mesías de la verdadera realidad, el ser humano ya no puede confiar en sí mismo si quiere conocer la realidad, y si en realidad se quiere conocer a sí mismo, será mejor que se haga tomar una fotografía.

En 1880 por fin llega la esperada revolución del gelatino-bromuro; proceso que permitirá reducir el tiempo de exposición a 25/100 segundos. A partir de ahora tomar las fotos es algo fácil, no requiere de poses largas y los laboratorios se encargarán de revelarlas.⁸⁵ Esto hace que el número de foto-aficionados, que cada vez es mayor crezca exponencialmente, y junto con este aumento, también los cánones estéticos fotográficos se pondrán en crisis, ya que a mayor número de fotógrafos improvisados, mayor es el número de imágenes deficientes.

También en 1880, el 4 de marzo, se publica *Shantytown*, la primera imagen fotográfica por medio del proceso de trama de semitonos en el *New York Daily Graphic*.⁸⁶ A partir de 1885, las revistas ilustradas fueron comunes, aunque la aparición habitual de imágenes fotográficas en la prensa no se producirá hasta veinte años después, y el fotoperiodismo no tendrá su auge hasta los 1920's.⁸⁷

Otra novedad, que fue un parte aguas en la historia del fotoperiodismo, fue el obturador de cortinilla (que hace posibles velocidades de obturación menores a un

⁸² Beaumont Newhall. Historia de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 122.

⁸³ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 61.

⁸⁴ Javier Calbet. et al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 54.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 57.

⁸⁶ Ver imagen en página 192.

⁸⁷ Javier Calbet. et al. Historia de la fotografía. Madrid: Acento, 2002. p. 92.

segundo y que permite fotografiar en situaciones menos luminosas y poses menos rígidas) inventado por el fotógrafo polaco Ottomar Anschütz en 1882.⁸⁸

2.2.3. Kodak.

En 1888, John Carbutt lanza al mercado el celuloide⁸⁹ (es decir el soporte de la emulsión de bromuro ya no será de vidrio) lo que facilita aún más el manejo de material fotográfico. En ese mismo año, 1888, George Eastman lanza la cámara Kodak (palabra diseñada para que se adapte a todas las lenguas); aparato sencillo cargado de celuloide listo para capturar imágenes y cuyo tiempo de exposición era de 20/100 segundos.



George Eastman sosteniendo la cámara Kodak No. 2 a bordo del U.S.S. Gallia.
Frederick F. Church. Fotografía tomada con una Kodak No. 2. Febrero, 1890.

⁸⁸ Walter Benjamin. "Y" Sobre la fotografía. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 134.

⁸⁹ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 58.

La Kodak Pocket pesaba 700 gramos y costaba 25 dólares (por su puesto en este precio se incluía la película, el revelado y las copias).⁹⁰ El proceso era sencillo: comprar la cámara, tomar las 12 fotos, llevarla a Kodak (ellos se encargarían de revelar e imprimir las fotos, y volver a cargar la cámara con película virgen) recoger las fotos impresas y la cámara lista para seguir fotografiando. El slogan publicitario: “Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”⁹¹

El éxito de las cámaras portátiles es rotundo, pero las que gozan de mayor éxito son aquellas que permiten tomar fotos muy discretas casi clandestinas: disimuladas con forma de bolsa de mano, de reloj, o de libro. Se pueden disimular en un sombrero, en el pomo de un bastón o detrás de una corbata. Los aparatos “espías” de las mas variadas formas son también lanzados al mercado⁹². Lo que nos hace pensar que si bien el aparato fotográfico siempre se ha visto como un juguete, en esa época tener una cámara de ese tipo alentaba la travesura. El fotografiar sin ser visto tiene grandes ventajas entre las que destacan que, nos permite permanecer como observantes anónimos, casi indiferentes ante lo que estamos fotografiando, también nos permite tomar imágenes más cotidianas, ya que la gente ante la presencia de una cámara siempre adquiere poses poco coloquiales. El ser humano al saberse fotógrafo invisible al momento de la toma, y observador no observado al momento de mirar la fotografía, convierte la cámara en un instrumento de poder, que ahora nos permite ver sin ser vistos una escena que nadie imagina fue fotografiada.

La controversia sobre si la fotografía es o no es un arte se reaviva. La nueva tecnología fotográfica ha demostrado que cualquiera puede operar una cámara, hecho del cual no se sigue que cualquiera pueda ser fotógrafo. Pero esto también hace que la fotografía se divida, no cualquier foto es artística, así como no cualquier fotógrafo es artista. La pregunta salta a la vista ¿Cómo debe ser la fotografía artística? ¿Cómo distinguir entre las imágenes balbuceantes de los aficionados y los rimbombantes discursos de los eruditos? ¿Si la máquina se ha vuelto automática, en que consiste tomar una foto?

⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁹¹ Susan Sontag. “Objetos melancólicos” Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 63.

⁹² Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 58.

El único estilo que se presenta como opción para consolidar la fotografía “artística” es el pictorialismo (que pretendía utilizar o asimilar las mismas convenciones que la pintura) en contraposición a la fotografía academicista (que abusaba del fotomontaje o positivado compuesto y se venía practicando desde la invención del daguerrotipo, y que era caracterizada por su éxito entre la nueva sociedad burguesa) y la llana fotografía del aficionado. Se dice en contra del pictorialismo que es un estilo anti-fotográfico al pretender adaptarse a los efectos visuales de los pintores impresionistas que estaban en boga en esa época. Se dice contra la fotografía corriente que su exactitud y nitidez es fría e inerte, que su imagen se debe a la máquina, que no tiene valor estético pues sólo es un expediente, que es resultado de la máquina, mientras que la foto artística es la que toma el hombre. Estos primeros debates que tenían por objetivo descubrir o definir que era lo estético fotográficamente hablando, tocan por primera vez un problema de fondo: ¿qué es lo esencialmente fotográfico?

En medio de este encarnizado debate, en 1891, Emerson, el profeta del pictorialismo, que años antes había hablado sobre la fotografía como un arte cuya forma debería estar inspirada por el impresionismo, se retracta y escribe un folleto titulado *The Death of the Naturalistic Photography*. (La muerte de la fotografía naturalista). En este folleto expone porqué la fotografía nunca podrá ser un arte. En ese mismo año, El Camera Club de Viena organiza una exposición internacional en la que por primera vez la calidad técnica no importa (muy en contra de lo que planteaba la fotografía academicista), solo importa el valor artístico de las imágenes; un triunfo para el pictorialismo.⁹³ Cuatro años más tarde, en 1895, en un ámbito alejado del debate estético, y más cerca de la vida real, sale al mercado la Kodak Pocket, que se puede cargar y descargar a plena luz del día, con cargas de película que sirven para tomar 12 fotografías y cuesta 5 dólares.

⁹³ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 70.

The . . .

Pocket Kodak.



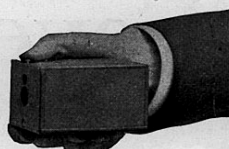
MADE WITH POCKET KODAK.

Size of Camera,

$2\frac{1}{4} \times 2\frac{7}{8} \times 3\frac{7}{8}$.

Size of Picture,

$1\frac{1}{2} \times 2$ inches.



"One Button Does It,
You Press It."

Price.....

\$5⁰⁰

Big Pictures from

A Little Camera.



MADE WITH POCKET KODAK.

The Pocket Kodak slips into the pocket easily, weighs only 5 ounces, yet makes pictures large enough to be good for contact printing and good enough to **enlarge to any size**. Uses either roll film or glass plates and can be loaded in daylight. **Not a plaything** but a complete Kodak on a small scale. As well made as a \$75.00 instrument.

"One Button Does It."

The Pocket Kodak has an improved automatic shutter for snap shots and time exposures. One button does it—sets the shutter, makes the exposure and changes the action from time to instantaneous. No caps, plugs or pins; no loose parts to drop out and lose. Has a brilliant view finder for locating the image. Can be used in the hand or on a tripod. An elaborately illustrated manual explains each step clearly.

Made of Aluminum.

The camera body is made of aluminum and is therefore not only light, but strong; cannot swell, shrink or rust. Covered with fine leather. Perfect in workmanship. Rich and dainty in finish.

Price, with Roll of Film, 12 Exposures, . . . \$5.00
Developing and Printing Outfit, . . . 1.50

For Sale by All Photo Stock Dealers.

EASTMAN KODAK CO.,

Rochester, N. Y.

*Sample photo and booklet
for two 2-cent stamps.*



MADE WITH POCKET KODAK.

When you write, please mention "The Cosmopolitan."

Anuncio de la cámara Pocket Kodak para revista The Cosmopolitan. 1895.⁹⁴

⁹⁴ La Cosmopolitan. La.. Pocket Kodak. Hecha con Kodak Pocket. Tamaño de la cámara, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{7}{8} \times 3\frac{7}{8}$. Tamaño de imagen $1\frac{1}{2} \times 2$ pulgadas. "Un botón hace todo, usted presiónelo". Precio... \$5,00. Grandes fotografías de una pequeña cámara. La Pocket Kodak cabe fácilmente en su bolsillo. Pesa solamente 5 onzas, y aún así toma fotografías lo suficientemente grandes para obtener una impresión por contacto o una ampliación a cualquier tamaño. Puede utilizar rollo o placas de vidrio y puede ser cargada en luz del día. No es un juguete sino una Kodak completa en una menor escala. Tan bien hecha como un instrumento de \$75,00. "Un botón lo hace todo." La Pocket Kodak cuenta con un obturador mejorado que permite disparos automáticos y control de exposición. Un botón lo hace —controla el obturador, realiza la exposición y cambia la función de manual a automática. Sin tapas, extensiones o pins; sin partes sueltas que puedan perderse. Tiene un visor luminoso para encuadrar la imagen. Puede usarse a mano o en trípode. Un elaborado manual ilustrado explica cada paso claramente. Realizada con Pocket Kodak. Hecha de aluminio. El cuerpo de la cámara está hecho de aluminio, por lo que es ligera y fuerte: no se vence, encoge u oxida. Cubierta de piel fine. Manufactura perfecta. Acabado elegante y delicado. Precio con rollo de película de 12 exposiciones, ... \$5,00. Revelado e impresión... 1,50. De venta en todas los distribuidores de material fotográfico. EASTMAN KODAK CO., Rochester, N.Y. Fotografía y folleto de muestra por dos timbres de 2 centavos. Hecha con Pocket Kodak. Cuando escriba para contactarnos, por favor mencione que lo vio anunciado en "The Cosmopolitan"

2.3. Siglo XX. Consolidación.

Apenas 5 años después, y para iniciar el siglo que vivió la explosión fotográfica, se pone en venta la Kodak Brownie destinada a los niños. Poniendo así en evidencia la utilidad lúdica del aparato fotográfico qué poco se vive en el mundo artístico y solemne de las ideas platónicas. Puede tomar 6 fotos, y cuesta 1 dólar. Eastman contesta con su slogan qué es lo esencialmente fotográfico: “apriete el botón y nosotros hacemos lo demás”. Su sueño: “un aparato que se maneje tan fácil como un lápiz”. Años más tarde, en 1907, dos años después de haber abierto la Galería “291” en la Quinta Avenida en Nueva York, Alfred Stieglitz, editor de Camera Work, comienza una revolución en la forma y temas a fotografiar, con *The Steerage (El entrepuente)*. Su estilo tomará el nombre de fotografía pura, y se identificará con el movimiento de Nueva Objetividad que años más tarde surgirá en Alemania y que se extenderá por Europa. Pide a los fotógrafos que no se avergüenzen de que sus fotografías parezcan fotografías⁹⁵, y así marca el nuevo camino de la fotografía artística, lejos de técnicas rebuscadas y pretensiones impresionistas.

Por otro lado, la fotografía documentalista no ha perdido importancia y en 1909 Lewis W. Hine retrata las condiciones de explotación infantil en los Estados Unidos. Dichas imágenes, que funcionan en la lógica de la fotografía como testimonio fiel, más tarde servirán para que se legisle en contra del trabajo infantil. El fotoperiodismo también va en auge; en 1910 es fotografiado el intento de asesinato del alcalde de Nueva York⁹⁶. Claro que esta vez los ojos de los espectadores ya son menos sensibles que durante la Guerra de Secesión.

⁹⁵ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 79.

⁹⁶ Ver imagen en página 195.



El entrepuente. Alfred Stieglitz. 1907.



Niña trabajadora en algodónera Globe. Lewis W. Hine.
Augusta, Georgia. 1909.

Mientras Stieglitz trata de devolver a la fotografía la simplicidad y la pureza, las vanguardias intentan liberar a la fotografía de su esclavitud a la realidad. En 1913, en el marco del movimiento Vorticista, Alvin Langdon Coburn⁹⁷ fija tres espejos en triángulo delante de la lente; al descomponer de esa forma la imagen que la cámara capta, genera vistas que no carentes de referente, nos muestran una realidad transformada y no solamente reproducida.⁹⁸

En 1916 Paul Strand⁹⁹, fotógrafo en la línea de Stieglitz, aparece en la revista *Camera Work*. Su trabajo es brutalmente directo, desprovisto de cualquier engaño, desprovisto de cualquier truco y de todo “ismo”, desprovisto también de cualquier tentación de engañar al público, incluidos los mismos fotógrafos. Strand sostiene que la objetividad es la verdadera esencia de la fotografía, su contribución y al mismo tiempo

⁹⁷ Alvin Langdon Coburn (1882-1966) fue un fotógrafo estadounidense que desde 1904 formó parte del grupo “Photo-Secession”.

⁹⁸ Ver imagen en página 56.

⁹⁹ Paul Strand (1890-1976) es un fotógrafo y cineasta modernista estadounidense. Fue alumno del fotógrafo Lewis Hine en la Escuela Fieldston para la cultura ética. En 1933 viajó a México para dirigir la fotografía de la película “Redes” (Dir. Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, 1936).

su limitación.¹⁰⁰ Su objetivo es descubrir a la mirada formas estéticas puras en los objetos mas triviales. El entusiasmo hacia este tipo de fotografía moderna, va reuniendo en sus filas cada vez a más fotógrafos. En 1922 Edward Weston¹⁰¹ viajó a Nueva York donde conoció a Stieglitz y Strand convirtiéndose en uno de sus seguidores.¹⁰²



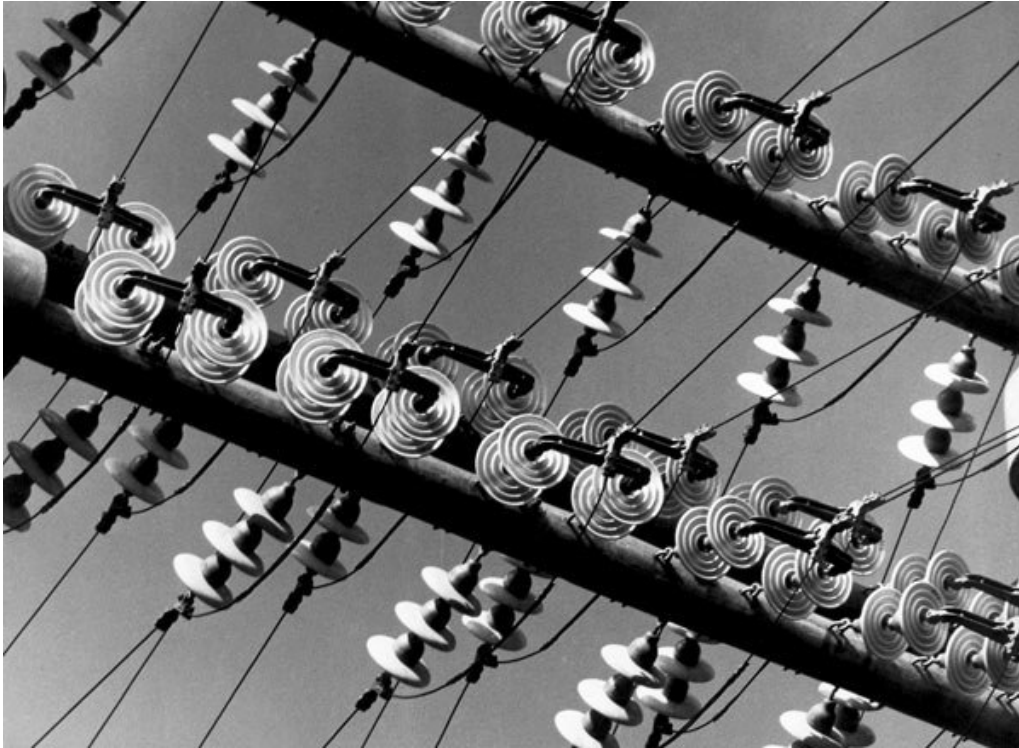
Vortografía. Alvin Langdon Coburn. 1917.

¹⁰⁰ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 79.

¹⁰¹ Edward Henry Weston (1886-1958) en sus inicios adoptó el estilo pictorialista pero pronto lo abandonó por el modernismo, del cual es uno de sus mayores exponentes. Entre 1923 y 1926, vivió junto con su pareja Tina Modotti en la Ciudad de México, donde formaron parte de la escena cultural que giraba en torno a Diego Rivera.

¹⁰² Ver imagen en página 54.

Al mismo tiempo, pero en Alemania, Albert Renger-Patzsch¹⁰³ adquiere notoriedad y su estilo es bautizado como Nueva Objetividad, muy en la línea de Alfred Stieglitz. Es en este contexto que Karl Blossfeldt publica *Urformen der Kunst* con gran éxito.



Albert Renger-Patzsch. Ca. 1920.

La experimentación fotográfica no se da por vencida y los intentos de generar imágenes desancladas de la realidad continúan. Va a ser Man Ray¹⁰⁴ quien en 1921 explore las capacidades expresivas y estéticas del fotograma y descubra nuevas “técnicas” fotográficas como la solarización, la sobreimpresión o la reticulación, todo esto con la finalidad de retratar una realidad exclusivamente fotográfica y de convertir la fotografía en un medio capaz de crear realidades, o por lo menos, de transformarlas y no en un mecanismo pasivo condenado a la imitación y la expresión inocua. También exploró las posibilidades del fotograma, a los que el llamara “rayogramas” haciendo referencia a su propio pseudónimo.

¹⁰³ Albert Renger-Patzsch (1897-1966) fue un fotógrafo alemán que intentó mantenerse alejado de las vanguardias fotográficas, pero su limpieza el trabajo casi abstracto de sus fotografías lo situaron muy cerca de la fotografía moderna promovida por Stieglitz.

¹⁰⁴ Emmanuel Radnitzky (1890-1976) mejor conocido como Man Ray fue un artista estadounidense que sin tener vínculos formales fue cercano a los movimientos dadaísta y surrealista. La mayor parte de su vida vivió en París donde murió en 1976.



Natasha. Man Ray. Impresión solarizada. 1929.

En 1924 la cámara Leica –inventada por Oskar Barnack¹⁰⁵ entra al mercado, teniendo gran éxito entre los fotoperiodistas, ya que permitía mayor maniobrabilidad al ser una cámara más ligera y poder disparar rollos de película flexible de hasta 36 exposiciones. Cartier-Bresson llegó a describirla como una extensión de su propio ojo y que en comparación con las cámaras de formato medio y trípode, no limitan las

¹⁰⁵ Oskar Barnack (1879-1936) Ingeniero alemán que inventó la cámara Leica.

posibilidades al mundo de lo estático.¹⁰⁶ Un año más tarde surge la Ermanox con el slogan: “lo que se puede ver se puede fotografiar”. Slogan que hoy parece absurdo, pero que entonces representó un adelanto impactante al permitir al operador de la cámara poder tomar fotos en interiores poco iluminados gracias a sus placas ultrarrápidas (que hoy en día no superan las películas comerciales o los sensores digitales) y de pequeño formato. En 1928 Erich Salomon¹⁰⁷, armado con una Ermanox, se vuelve el fotógrafo más famoso de tribunales, estrenos teatrales, parlamento, conferencias. La mayoría de las veces escondía su cámara en el sombrero o entre sus ropas, y así podía conseguir imágenes de suma naturalidad, muy distintas a las de pose y actitud pomposa que el público estaba acostumbrado a ver¹⁰⁸. Esta combinación de intromisión en la intimidad y registro de la cotidianidad resultó ser una combinación exitosa. La cámara ya había fotografiado el cielo, el agua y la tierra, países lejanos, hombres famosos, mujeres bellas, callejones miserables, campos de batalla, pero todavía no había fotografiado lo que sucedía detrás del escenario social.



Ramsay MacDonald, Albert Einstein y Hermann Schmitz en la Cancillería Alemana en Berlín.
Erich Salomon. 1931.

¹⁰⁶ Henri Cartier-Bresson. “El instante decisivo” Estética fotográfica. Una selección de textos. (ed.) Joan Fontcuberta. p. 221.

¹⁰⁷ Erich Salomon (1886-1944) realizó estudios de ingeniería, zoología y leyes. Trabajó como fotoreportero para la casa Ulstein, el Berliner Illustrierte, el Münchner Illustrierte Presse, Fortune, Life y Daily Telegraph entre otros.

¹⁰⁸ Estas fotografías sin pose pronto son bautizadas como fotografías candidas y de ahí que la cámara escondida se llame también candid camera.

Ese mismo año, en Francia nace la revista VU dirigida por Lucien Vogel¹⁰⁹; esta publicación tiene por objetivo principal el reportaje fotográfico. Entre sus colaboradores estuvieron André Kertész, Brassai, Robert Capa¹¹⁰ y Gerda Taro¹¹¹. La Revista VU fue pionera en el uso de la fotografía marcando la tendencia que más tarde seguirían revistas como LIFE. Con una estética constructivista, se caracterizó por su marcada crítica al fascismo, el nazismo y el franquismo; de entre sus números publicados destacan los dedicados a la Unión Soviética, Alemania y España.

También en la misma línea, pero en 1932, la revista Regards es creada en París bajo la dirección de Léon Moussinac¹¹², con una clara tendencia comunista. Para esta revista también fueron colaboradores frecuentes Robert Capa y Gerda Taro, así como Cartier-Bresson¹¹³ y David “Chim” Seymour¹¹⁴.

Ese mismo año, los límites que las condiciones de luz imponían al quehacer fotográfico se hacen cada vez menores al salir a la venta por Kodak y AGFA la película ISO 100. Esto permite a los fotógrafos trabajar más cómodamente en condiciones de poca luminosidad. Por su puesto que actualmente el ISO 100 está considerado como un índice de sensibilidad muy bajo, pero en su momento este avance permitió mucha independencia a las cámaras portátiles o de formatos pequeños y puso al alcance de la mano de fotógrafos familiares y fotoreporteros la instantaneidad de la imagen; en pocas palabras este adelanto se vio reflejado directamente en la movilidad y rapidez con la que se podía fotografiar y procesar las imágenes, así como permitir el registro de situaciones y temáticas que antes eran técnicamente imposibles: como lo que sucede en interiores con poca luz o exteriores a horas del día de poca luminosidad.

¹⁰⁹ Lucien Vogel (1886-1954) fue director y fundador de la Revista VU, semanario que se mantuvo en circulación desde el 21 de marzo de 1928 hasta el 29 de mayo de 1940.

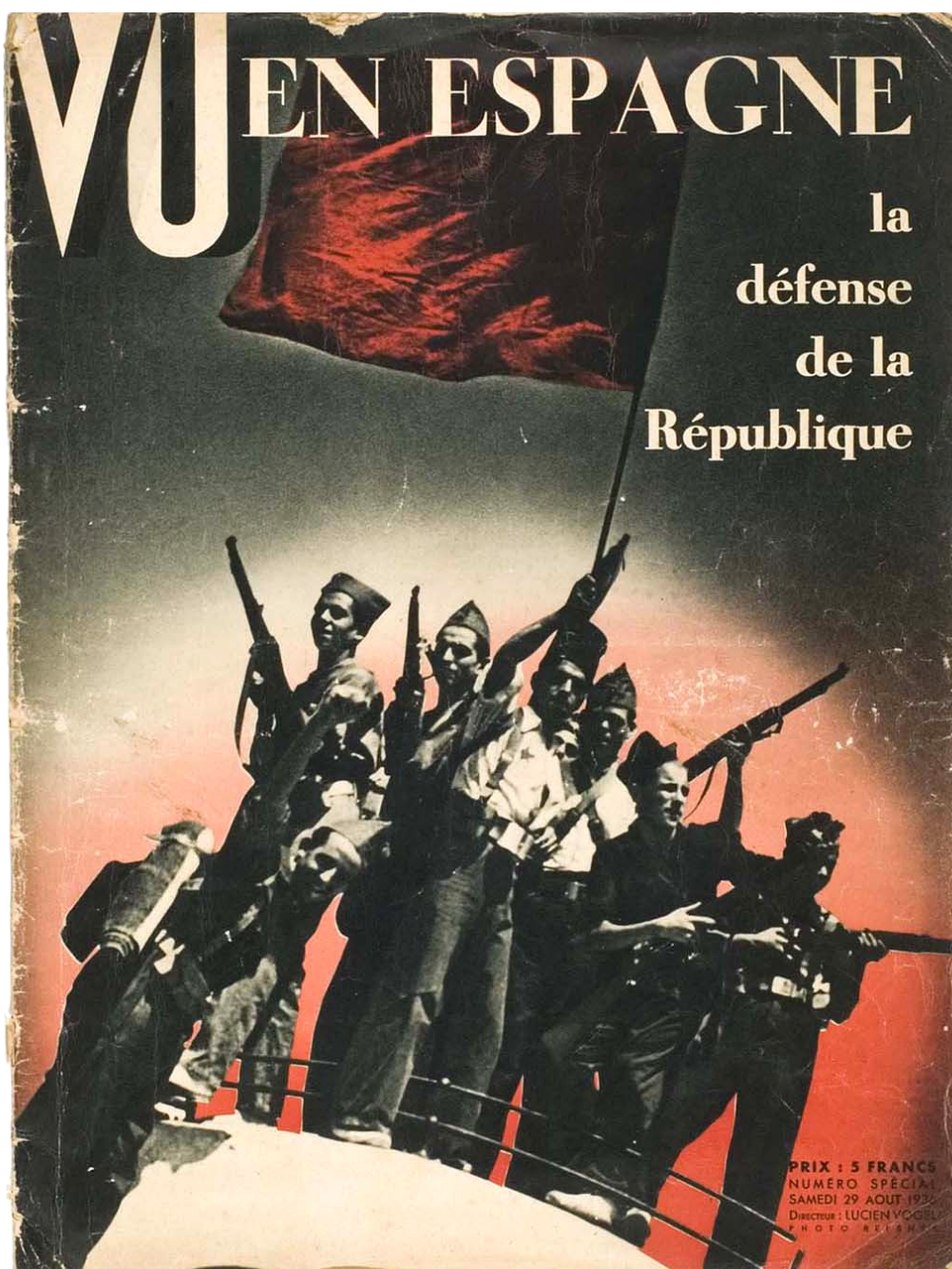
¹¹⁰ Ver imagen en página 211.

¹¹¹ Ver imagen en página 198.

¹¹² Léon Moussinac (1890-1964) fue un escritor francés comprometido con el comunismo. Se destacó en la teoría y crítica cinematográfica.

¹¹³ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) Fotógrafo francés. Pionero del fotorreportaje y miembro fundador de la Agencia Magnum.

¹¹⁴ David Robert Szymin (1911-1956). Fotoreportero antifascista. Amigo de Robert Capa, Gerda Taro y Henri Cartier-Bresson. Es miembro fundador de la Agencia MAGNUM.



Portada Revista VU. 1936. Fotografía: Reisner.
(VU en España. La defensa de la República. Precio: 5 francos. Número especial.
Sábado 29 de agosto de 1936. Director: Lucien Vogel. Foto Reisner).



Portada revista Regards. 1936.
 (regards. APARECE LOS JUEVES. 16 DE JULIO DE 1936. 24 páginas.
 Un pueblo entero manifiesta su voluntad con alegría. 5 páginas de fotos inéditas.)

En 1936 nace la revista LIFE; su filosofía resume como en ese momento el público entendía la fotografía: “Ver la vida, ver el mundo, ser testigos de los grandes acontecimientos, escrutar la cara de los pobres, las posturas de los pretenciosos, examinar esas cosas extrañas que son las máquinas, los ejércitos, las masas; adivinar las sombras de la selva virgen y de la Luna: inclinarnos sobre el hombre que trabaja, sus pinturas, sus monumentos, sus descubrimientos; captar a miles de kilómetros de distancia las cosas escondidas detrás de los muros, peligrosas; ver a estas mujeres que

aman a los hombres y a todos sus niños, ver, gozar viendo, asombrarse de lo que se ve, enriquecernos”¹¹⁵ La revista LIFE llegó a tener una tirada de ocho millones, pero en 1972 salió de circulación. La guerra de Vietnam y su cobertura por los medios, pusieron en evidencia que la impresión de imágenes resultaba cara y demasiado lenta¹¹⁶ – finalmente, la televisión se había consolidado y alimentaba con imágenes “gratuitas” al público norteamericano.

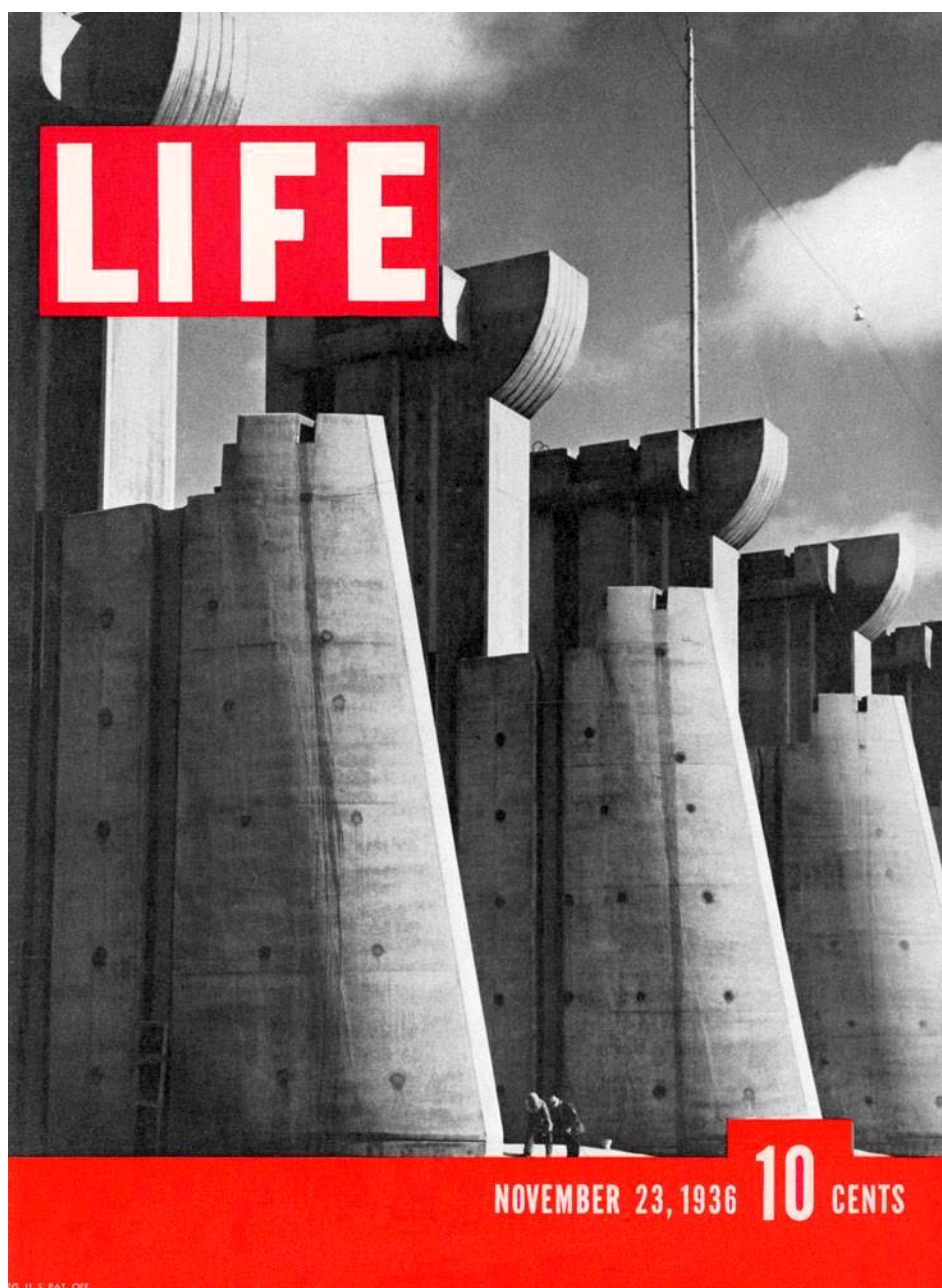
Uno de los ideales de la modernidad y de la ciencia, que en ese entonces todavía no gozaba del desprestigio derivado de la Segunda Guerra Mundial, era la creencia en que la reproducción de un fenómeno implica un cierto control de la naturaleza, y tal vez de ahí la obsesión fotográfica de reproducir la realidad, que consiste en capturar y reproducir eventos espacio-temporales (que encuentra su máxima expresión actualmente en el tema de la clonación). También de ahí que la fotografía rápidamente se volviera instrumento para la experimentación científica. A la fotografía siempre se le consideró como el medio que podía reproducir la realidad objetivamente, aunque en realidad no surge con la intención de reproducir la realidad. Surge como un intento de capturar la fugaz imagen proyectada en una cámara oscura como técnica pictórica; quizás por la mente de sus descubridores nunca pasó la consideración de que la imagen fotográfica también capturaba el tiempo. Quizás sólo se le veía como el icono perfecto pero no había despertado aún esta voluntad de entender, manipular, controlar y predecir la realidad. Dicha actitud de control sobre la naturaleza llegará a su máximo esplendor, de una forma muy velada, con el “instante decisivo” de Cartier-Bresson, en el que se imagina al fotógrafo con una intuición o conocimiento afiladísimo que le permite predecir un evento espacio-temporal digno de ser fotografiado. En sus propias palabras, a él lo movía fotográficamente “el deseo de atrapar en una sola imagen lo esencial que surgía de una escena”,¹¹⁷ o “(el deseo de) atrapar la vida, preservarla en el acto de vivir (...) capturar la esencia total dentro de una sola fotografía.”¹¹⁸ De ahí, por lo menos en una etapa de su proceso creativo, se le pueda entender como un fotógrafo científico, quizás también por eso sus fotografías tienen cierto sabor antropológico.

¹¹⁵ Jean A Keim. Historia de la fotografía. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 94.

¹¹⁶ Hans Belting. Antropología de la imagen. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. p. 270.

¹¹⁷ Henri Cartier-Bresson. Fotografiar del natural. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 16.

¹¹⁸ Henri Cartier-Bresson. “El instante decisivo” Estética fotográfica. Una selección de textos. (ed.) Joan Fontcuberta. p. 222.



Portada Revista LIFE. Primer Número. Presa Fort Peck, Montana.
Margaret Bourke-White. 1936.

La última gran innovación de la fotografía analógica fue la película de color, que no se popularizó entre los consumidores hasta 1970. Para entonces, todos los hogares de clase media y alta, en los países ricos o medianamente ricos, contaban con una cámara. Las imágenes fotográficas se volvieron omnipresentes y la memoria familiar, social, histórica, quedó constituida por imágenes automáticas impresas sobre papel. El instante decisivo al que se refería Cartier-Bresson se transformó en el momento Kodak.



Detrás de la estación de Saint Lazare, París.
Henri Cartier-Bresson. 1932.

2.3.1. Color.

A partir de finales de los años 60s comenzó la popularización de la fotografía a color. La imagen técnica se acercaba una vez más a la realidad visual que llevaba tantos años intentando reproducir. En los países ricos la utilización doméstica de las imágenes en color comenzó rápidamente a sustituir las imágenes en blanco y negro. Los nacidos en la década de los cuarentas, pudieron distinguir las imágenes que narraban su historia de vida gracias al color, que las hacía ver totalmente distintas a las imágenes con las que sus padres y sus abuelos se habían retratado. Años más tarde también el color permitió otro cambio en la memoria colectiva asociando el blanco y negro y la fotografía de 35mm con la Segunda Guerra Mundial y todos los conflictos bélicos anteriores a ésta, y vinculando el color con la Guerra de Vietnam. Las revistas de fotografía incorporaron rápidamente las imágenes en color, pero la prensa empezó a utilizarlas hasta finales de los 80s debido a los costos y los procesos de impresión. A pesar de la consolidación de la fotografía a color durante los años 70s, los procesos que la permitían llevaban desarrollándose y utilizándose varias décadas. Por fotografía a color nos referimos al proceso que implica el registro directo de los colores “naturales” del tema fotografiado, y no se debe confundir con el coloreado de las imágenes en blanco y negro que estuvo presente en la fotografía desde la época del daguerrotipo.¹¹⁹

Los primeros experimentos para obtener imágenes fotográficas a color datan de 1850. Uno de los pioneros fue el daguerrotipista estadounidense Levi Hill, quien estaba en búsqueda de una sustancia química que pudiera registrar los colores como eran visualizados en la cámara oscura. Su proceso se conoce como Hillotipo, pero no tuvo muy buenos resultados principalmente por que el rango de color que registraba era muy limitado.

¹¹⁹ Ver imagen en página 104.



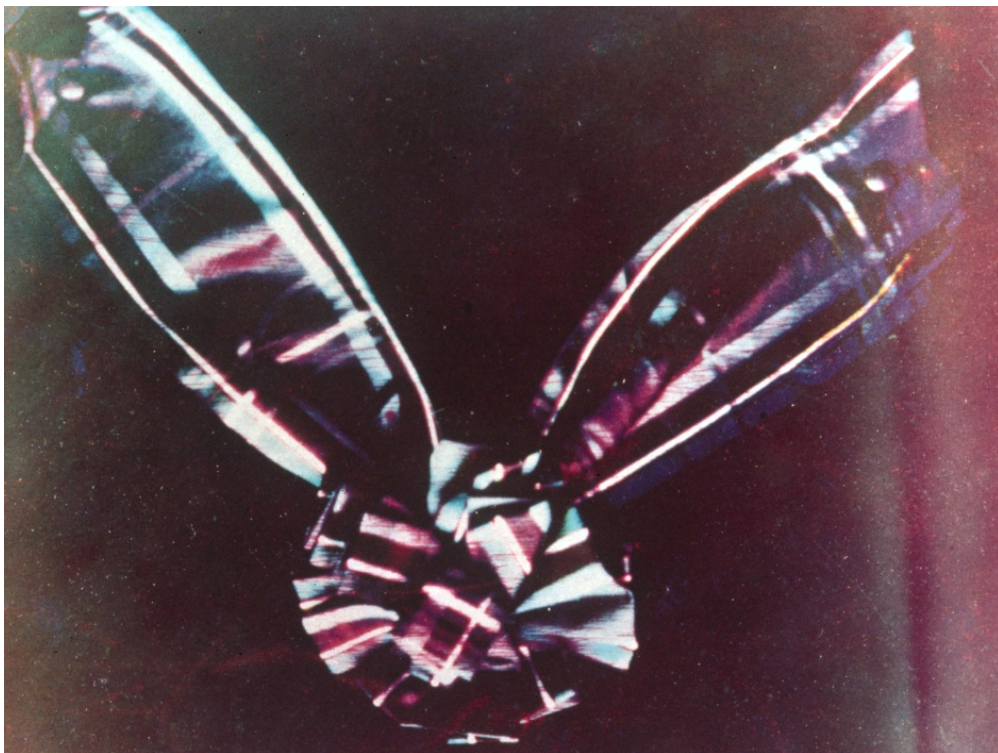
Fotografía de un grabado coloreado. Levi Hill. Hillotipo. Ca. 1850.

En 1855 el físico escocés James Clerk Maxwell propuso el registro de color utilizando papel sensible a los colores rojo, verde y azul, que asemejaba la forma en la que el ojo humano ve el color –utilizando células sensibles a los extremos y la parte media del espectro de color– según la teoría de Thomas Young y Hermann von Helmholtz. La primera fotografía a color realizada según lo propuesto por Maxwell fue tomada por Thomas Sutton en 1861.

En 1868, en Francia, Louis Ducos du Hauron, desarrolló una técnica fotográfica a partir de tres negativos (rojo, verde y azul). Su principal defecto fue el tiempo de exposición por lo que el proceso solo se podía realizar por copia de contacto expuesto directamente a luz solar. En 1873 Hermann Wilhelm Vogel identificó varias sustancias químicas que podían ser añadidas al papel para volverlo más sensible al color; gracias a ese descubrimiento los tiempos de exposición se redujeron a minutos, pero siguieron siendo imprácticos hasta principios del siglo XX.

Durante el siglo XIX se utilizaron dos tipos de cámaras para la fotografía de color debido a la utilización de tres filtros distintos para poder formar una sola. La primera era conocida como la cámara “de disparo único” contaban con un dispositivo que permitía dividir en tres la imagen que pasaba por la lente. La segunda se conoció como cámara de respaldo múltiple, y permitía utilizar sucesivamente los tres filtros en un mismo disparo dividiendo el tiempo de exposición.

En 1898, salieron al mercado las placas fotográficas para color llamadas Kromskop (por su fonética chrome-scope) de Frederic Eugene Ives. Estas placas producían el llamado kromograma, que consistía en tres transparencias montadas en vidrio. Para poder observarlas había que utilizar un chromoscopio (muchas veces estereoscópico), que era un dispositivo que permitía iluminar las transparencias para poder apreciar la suma de los colores en una sola imagen. Por su transparencia, los kromogramas también podrían proyectarse. Las exhibiciones de los kromogramas tuvieron un gran éxito –incluso los kromogramas se utilizaron durante algún tiempo en instituciones educativas– pero la fotografía a color aún se encontraba muy lejos de ser una herramienta cotidiana.



Reproducción Vivex ca. 1930 de la fotografía original tomada por Thomas Sutton en 1861 a partir de un negativo tri-color. Getty Images.



Reproducción en papel de la fotografía de Louis Ducos du Hauron tomada 1877.

También en esa época salió al mercado el proceso de pantalla Joly, desarrollado por el científico irlandés John Joly. Para este proceso no se necesitaba cámara o dispositivo de exhibición especial. Con la ayuda de un filtro externo para la cámara y un soporte para las imágenes se podrían observar las imágenes a color. El soporte consistía en un vidrio que contenía delgadísimas líneas de rojo, verde y azul, servía para filtrar la placa que gracias al filtro externo genera las tonalidad correspondientes para que el soporte de vidrio pudiera producir los colores a la vista del espectador.

A principios del siglo XX, el fotógrafo ruso Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskiĭ desarrolló un proceso muy similar al de Maxwell y Sutton. El proceso consistía en generar de una misma imagen tres negativos en vidrio, cada uno filtrado por rojo, verde y azul. Las fotografías resultantes podían ser proyectados usando filtros del mismo color o también podían ser vistas usando chromoscopia

En 1907, los hermanos Lumière pusieron a la venta el primer material de color que (a pesar de costar 12 veces más que el material para blanco y negro) tuvo éxito comercialmente: el Autochrome, que consistía en una placa bañada por una emulsión que contenía granos entintados. La imagen final era una transparencia en positivo. A partir de 1930, el proceso autochrome abandonó la placa de vidrio y utilizó la película flexible, lo que lo volvió aún más práctico pues podía ser utilizado en las cámaras de 35mm.



San Francisco después del Gran terremoto de abril de 1906.
Frederick Eugene Ives. San Francisco, octubre 1906.



Sin título. John Joly. Colour Screen, 1896.



Reproducción de la fotografía “Niñas campesinas. Rusia Imperial. Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii. A partir de 3 negativos sobre vidrio filtrados al Rojo, verde y azul. 1909.



Torre Eiffel. Albert Kahn. Autochrome. 1912.

En 1935, Kodak puso a la venta la película Kodachrome, que contaba con tres capas de emulsión (roja, verde y azul) que, siguiendo el espíritu Kodak, era fácil de usar por los aficionados a la fotografía. Un año más tarde, AGFA sacaba al mercado su propia versión de la kodachrome llamada Agfacolor Neu que permitía un proceso de revelado más sencillo que el de Kodak. Como era de esperarse, junto con el desarrollo de la diapositiva o transparencia, Kodak también desarrolló para el mercado los instrumentos de exhibición, y es así que en 1937, Kodak desarrolla el proyector “Kodaslide Projector”, que fue el primer dispositivo que permitía proyectar transparencias montadas en vidrio de 2x2 pulgadas. Si bien el objetivo de Kodak era llevar esta tecnología a los hogares, en estos primeros años los proyectores y las diapositivas fueron utilizadas exclusivamente con fines didácticos en instituciones educativas; pero en 1939, Kodak puso a la venta el “Kodaslide Projector Model 2”, y empezó a ofrecer el servicio de revelado y montaje de transparencias de 35mm. con monturas de cartón. Estos dos productos, destinados específicamente para uso doméstico, (y su paulatino desarrollo e innovación durante los 50 años siguientes) permitieron a los aficionados acercarse un poco más al uso de diapositivas y sobre todo abaratar los costos para las instituciones que ya usaban esta tecnología. Sin embargo, la popularización de la diapositiva y los proyectores no se logró hasta los años 70s, aunque nunca lograron desplazar a la fotografía de negativo ni al álbum fotográfico como medio de producción y exhibición. El color había llagado a la fotografía impresa y al negativo desde 1941, cuando Kodak desarrolló el sistema de impresión cromógena que permitía imprimir un positivo a partir de las transparencias obtenidas gracias a la película kodachrome, y a la película Kodacolor –en 1942– gracias a la cual se generaba un negativo que permitía el abaratamiento de las impresiones a color.

A partir de 1970, los precios y los avances en la fotografía de color desplazaron a la fotografía en blanco y negro fuera del ámbito domestico. Los ISO se volvieron más sensibles y esto permitió poder fotografiar en exteriores con tiempos normales de exposición, o en interiores con la ayuda de flashes sencillos e incluso desechables. Al mismo tiempo, el revelado y la impresión aceleraron sus tiempos y bajaron sus costos.

También en los años 70s se popularizó la cámara Polaroid, que en realidad es la primera cámara que podemos llamar instantánea, ya que el proceso de revelado sucede en la misma cámara fotográfica obteniendo un positivo en un soporte físico, apenas minutos después de haber hecho el disparo. Su éxito comercial se debió a que eran fáciles de usar y no requerían ningún químico ni ningún proceso ajeno a la cámara para el revelado e impresión de la imagen. El único problema que presentaron era la dificultad para reproducir o ampliar la imagen ya que no se contaba con un negativo. Los antecedentes de la cámara instantánea con revelado interior los encontramos desde mediados del siglo XIX. En 1857, en Nueva York, Bolles & Smith, patentaron la primera cámara de este tipo fabricada a gran escala, y en Francia, Jules Bourdin inventó un sistema similar que se comercializó en 1864, pero ninguno de estos dos inventos lograron éxito.¹²⁰ Fue en 1937, Edwin Herbert Land fundó Polaroid, pero no se diseñó la primera cámara Polaroid hasta 1948 con positivos en Blanco y negro y en 1963 con positivos en color. En 1972, salió a la venta la SX-70 que fue la primera cámara Polaroid reflex; pero fue hasta los años 80s, que la serie Polaroid 600 realmente popularizó la fotografía instantánea.

Finalmente, fue a partir de los años 80s que la fotografía de negativo a color llegó a su esplendor. Una de las innovaciones principales en la consolidación comercial de la fotografía a color fue la popularización de los “minilabs” fabricados por la empresa Noritsu, gracias a los cuales se podían revelar e imprimir un rollo de 36 exposiciones en 45 minutos¹²¹. Durante toda la década de los 90s se consolidó el consumo de aparatos fotográficos: innumerables cámaras desechables salieron a la venta (inclusive modelos subacuáticos) y las cámaras automáticas incorporaron la óptica zoom popularizando el uso del telefoto en la fotografía doméstica.

¹²⁰ Steve Crist, (ed.) *The Polaroid Book. Selections from the Polaroid Collections of Photography*. Italia: Taschen Benedikt, 2005. p. 368.

¹²¹ En EUA estos laboratorios se conocían con el nombre genérico de *One Hour Photo*.



La torre inclinada de Pisa. Del libro *Small World*. Martin Parr. Italia, 1990.¹²²

¹²² Martin Parr (1952) es un fotógrafo británico miembro de la agencia MAGNUM desde 1994. Su obra destaca por un sentido del humor mordaz, y su tema principal es la crónica de la sociedad contemporánea.

2.4. Siglo XXI. Inicios de la era digital.

Con la llegada de la tecnología digital, la fotografía comenzó una paulatina y radical transformación. En un principio, los avances tecnológicos en esta dirección fueron recibidos con mucho escepticismo por parte de los fotógrafos. Dicha actitud no es de sorprender considerando que los sensores digitales ofrecían una nitidez nada comparable con lo que podía hacer un negativo de 35mm, aunque la enorme potencia del software fotográfico de postproducción levantaba mucho entusiasmo. De cualquier forma, las opiniones más prudentes consideraban que no se podría hablar de fotografía digital mientras las cámaras digitales no fueran una realidad, accesible a las clases medias, y no existiera únicamente como una técnica más entre las técnicas de postproducción.

El proceso de digitalización queda muy claro si pensamos en la forma en que la música se digitalizó. Los CDS en sus inicios tenían las leyendas que aclaraban cuáles etapas del proceso de producción habían sido análogos y cuáles otros habían sido digitales. Por ejemplo AAA, AAD, ADD, DDD, refiriéndose a la grabación o toma, a la mezcla o producción y por ultimo al soporte final. En la primera mitad de los 90s, los escaners eran mejores que las cámaras digitales, y al mismo tiempo se seguía prefiriendo tener la imagen fotográfica final en un soporte analógico -digamos impresa en papel- así que el formato con el que comenzó la digitalización de la imagen fotográfica fue el ADA: una foto análoga se escaneaba, se manipulaba digitalmente y finalmente se imprimía para su exhibición. Poco a poco, la cámaras digitales fueron mejorando, y el proceso se convirtió en DDA; y es hasta nuestro días que la gente está perdiendo el hábito de querer ver las fotos en un soporte análogo. Este periodo de digitalización de la imagen ha tomado aproximadamente 15 años. Actualmente ya se puede hablar de una era de la fotografía digital porque el uso DDD de la imagen fotográfica es corriente en los hogares de clase media de los países ricos, y a su vez, también vemos que el mercado de aparatos fotográficos está orientado casi al 100% a lo digital, lo que implica que ya se ha cruzado el punto sin retorno de la era digital, y que el uso de la tecnología analógica para tomar, producir y exhibir imágenes fotográficas no volverá a ser cotidiano.

2.4.1. Fotografía digital: capacidades y necesidades.

Aunque la digitalización de la imagen fotográfica comenzó en la primera mitad de los noventas, no fue hasta bien entrada la primera década del siglo XXI que las cámaras digitales, y en general la infraestructura informática estuvo en los hogares de clase media de los países ricos. Los cambios fueron paulatinos, las tecnologías analógicas del aparato fotográfico tradicional¹²³ y los recursos informáticos habían coexistido desde el nacimiento de los ordenadores (en 1957 se escaneó por primera vez una fotografía)¹²⁴ pero la tecnología cibernética aplicada a la imagen comenzó su lenta entrada en los hogares a partir de los años 80s –que fue la década que vio nacer los ordenadores personales destinados a funcionar en el núcleo familiar.



Primera fotografía escaneada. Russell Kirsch.
Oficina Nacional de Normas de EUA (Actualmente el
Instituto Nacional de Normas y Tecnología) 1957

¹²³ Foto-químico, óptico-químico, óptico-analógico, etc.

¹²⁴ Russell Kirsch obtuvo una imagen digital de 176x176 píxeles a partir del escaneo de una imagen fotográfica analógica de su hijo de 3 meses de nacido.

En 1973 la Fairchild Semiconductor produjo el primer sensor digital, un CCD con capacidad de 100 x 100 píxeles equivalentes a 0.01 mega píxeles. Dos años después Kodak desarrolla el filtro Bayer (rejilla que filtra los colores rojo, verde y azul) que puede convertir el CCD en sensible al color. En 1975 Steve Sasson fabricó para Kodak la primera cámara digital de la historia utilizando el CCD de Fairchild Semiconductor. La imagen que producía se tardaba 23 segundos en grabarse y otros 23 en reproducirse en un monitor.

En 1986 Kodak inventó el primer sensor de 1 megapixel y un año después sale al mercado el primer software profesional de edición de imagen de 24 bits, llamado PhotoMac, que puede ser utilizado en una computadora Macintosh. En 1990, Adobe lanza para Macintosh la primera versión de software que se vuelve icono de la revolución digital: Photoshop. El Adobe Photoshop para Windows no estará disponible hasta 3 años más tarde. En 1991, Kodak desarrolla la cámara digital de 1.3 mega píxeles, la DCS-100; esta cámara se considera la primera en estar disponible a venta pública. La DCS-100 estaba compuesta por un equipo F3 de Nikon en el que Kodak había agregado un sensor digital. La memoria para almacenar las imágenes era externa con capacidad de 200MB y el fotógrafo la tenía que cargar como una mochila al hombro. La unidad podía almacenar 156 imágenes en RAW o 600 en JPEG y contaba con un pequeño monitor para previsualizar las imágenes y algunos controles para agregar información o nombre a los archivos. Las imágenes obtenidas por la DCS-100 podían descargarse en una computadora utilizando Photoshop.

En 1996 salió al mercado el primer modelo de la serie Cyber-shot de Sony. Esta serie de cámaras digital compacta supuso la entrada de la fotografía digital a los hogares de la clase media en los países ricos a inicios del siglo XXI. La cámara contaba con 0.3 mega píxeles (640×480 píxeles). En 1999 Nikon puso a la venta su cámara D1 de 2.7 mega píxeles. A pesar de que sus capacidad en píxeles apenas podía competir con la calidad de la película de 35mm, fue una de las primeras cámaras que demostró que la fotografía digital era una realidad.



La primera cámara digital, desarrollada en 1975 por Steve Sansón para Kodak. Peso de 3,6 kg.



Cámara digital Kodak DCS-100. (en el mercado a partir de 1991) que utilizaba el cuerpo de la Nikon F3.

En el año 2000, salió a la venta en Japón el teléfono J-SH04 de Sharp que contaba con 0,11 megapíxeles, siendo el primer teléfono móvil que podía tomar y compartir fotografías. Aunque desde 1997 Philippe Kahn desarrolló un dispositivo de telefonía móvil conectado a una cámara; pero el logro verdaderamente importante de Kahn, es haber logrado, gracias a ese dispositivo, la transmisión de la primera imagen a través de la red telefónica. El mensaje enviado en junio de 1997 lo recibieron 2000 personas y en él les comunicaba el nacimiento de su hija compartiéndoles una fotografía de la bebé. En 2002, Canon desarrolló su cámara EOS 1Ds de 11 mega píxeles, que es la primera cámara que cuenta con un sensor cuyo tamaño corresponde al formato de 35mm. Pero el suceso que verdaderamente transformó la historia de la fotografía ese mismo 2002, fue la llegada de los móviles con cámara a Europa y Estados Unidos; los modelos GX10 de Sharp (para Europa) y SCP-5300 de Sanyo (para EUA) contaban con una capacidad de 0,3 megapíxeles. La presencia de estos dos modelos en el mercado comenzó la popularización de los móviles con cámara y la estandarización de este binomio, pero no fue hasta el 2010 –coincidiendo con el lanzamiento mundial del iPhone 4– que la cámara frontal en los teléfonos móviles se hizo común (aunque su antecedente viene desde el 2003 en el Sony Ericsson 21010). La cámara frontal tenía por objetivo principal facilitar las videollamadas o videoconferencias, siendo ese el principal motivo de su desarrollo, pero actualmente, su principal uso es en la producción de autorretratos de estilo selfie (del inglés *self*) que se ha facilitado de forma superlativa.¹²⁵

Por supuesto que las imágenes fotográficas producidas digitalmente en un principio no fueron similares en calidad a las imágenes tradicionales hasta los primeros años del siglo XXI, pero digamos que ya se veía venir cuales serían las ventajas de la foto digital por encima de la tradicional. Todas estas ventajas se veían con miedo o entusiasmo desde diferentes grupos sociales. Para unos el advenimiento de la tecnología digital se vivía como una profecía apocalíptica, siendo el principal temor el ya no tener la “calidad” fotográfica, es decir, la nitidez, la latitud, el contraste, e incluso los “ruidos” como sería el grano (equivalente al scratch de los discos de vinilo). Ante esto algunos sostenían que la nueva imagen sería fría, llena de píxeles, no real, demasiado artificial,

¹²⁵ Ver imagen en página 178.

poco nítida, demasiado cara, difícil de imprimir y muy fácil de falsificar¹²⁶. En fin, todas la quejas eran muy “conservadoras”. Incluso a nivel estético, las quejas sostenían que el “grano” era fotográfico y que el “grano” era una de las características esenciales de la foto, y sobre todo, que dotaba a la imagen analógica de realismo. Todas esas voces tenían por origen común el miedo a lo desconocido expresado en el premoderno slogan de “todo tiempo pasado fue mejor”, o quizás simplemente, el no querer moverse de la zona de confort. Había muchos miedos. No solo el disparo parecería volverse más automático, más propio de una inteligencia artificial que de una sensibilidad artística humana, también el medio extrañamente parecía menos propenso para las labores “humanas” y/o “artísticas”, no en cambio para la foto “intrascendente” o industrial, siempre y cuando no requiriera de mucha calidad.

Paradójicamente, y contrario a los debates de mediados del siglo XIX, parecía que la máquina era una herramienta con la que el genio podría trabajar, mientras que el ordenador era un medio que mataría lo humano del mensaje fotográfico. Tampoco hay que olvidar que la foto digital obligaba a abandonar la alquimia fotográfica (una de las practicas más atractivas), que sucedía al trabajar en el cuarto oscuro. Por otro lado, los futuristas utópicos, veían en la imagen fotográfica digital una nueva capacidad de volver más sencillo el acto de crear fotográficamente. No se tenía que confiar en la exposición correcta, sino que la cámara tenía en ella misma una pantalla que nos permitía visualizar la foto y poder evaluar algún ajuste en su exposición segundos después de haber disparado. También nos libraba de tener que pasar horas y horas en el cuarto oscuro, y eventualmente nos permitiría imprimir a poco costo y con gran calidad. También se pensaba que era cosa de esperar para que las cámaras digitales tuvieran gran calidad y fueran de precio accesible. Poco se entendía las nuevas posibilidades que traía consigo el nuevo aparato fotográfico y que hacían que la fotografía cambiara por completo de perfil y se convirtiera prácticamente en un medio distinto al que fue durante prácticamente todo el Siglo XX. Sin rompernos mucho la cabeza, podríamos decir que la foto digital surgió para cubrir de una forma más eficiente las necesidades que anteriormente cubría la foto analógica o foto-química, y por lo menos en un inicio así fue. La foto digital surgió emulando los procesos tradicionales, como si los únicos

¹²⁶ Hay que recordar que simultaneo a que existieran los softwares de visualización de la imagen existieron los de “manipulación” de la imagen, porque exactamente su función es la misma.

cambios que hubiera, fueran el de la textura de la imagen, el de dejar de usar negativo, y el de no tener que revelar-imprimir en un cuarto oscuro o un minilab.

Parecería entonces que si analizamos las misiones que se esperaba cumpliera la fotografía foto-química podríamos entender el camino de evolución y desarrollo de la foto digital, y como hemos visto en capítulos anteriores, una de las vocaciones propias de la fotografía es el realismo icónico, o sea lo mimético-figurativo, y el otro sería su status como huella. Es decir la foto digital tenía que ser más realista y más veraz que la foto del siglo XX y al mismo tiempo tenía que avanzar, o por lo menos quedar igual, en su dignidad de index. A estas dos cosas las podemos llamar “hiperrealismo digital”. La foto digital entonces nace para cumplir y generar el “hiperrealismo digital”, y continuar así desarrollando las características que convierten a la imagen fotográfica en neutral, objetiva, evidencia, documental. Pero no olvidemos que el realismo fotográfico no se deriva de la imagen fotográfica, sino que mas bien es el resultado de una serie compleja de mecanismos retóricos y sociales desarrollados históricamente. Es decir, el realismo que parecería paralelo, sinónimo, coexistente, fundamental o esencial de la imagen fotográfica, en realidad no es propio ni esencial a la imagen fotográfica, ni se relaciona directamente con su proceso técnico de producción. En pocas palabras, el realismo propio de la fotografía se fundamenta exclusivamente en una convención social, que al igual que cualquier otra cambia al mismo tiempo que la sociedad.

Este “hiperrealismo digital”, que no es más que la entrada de la imagen fotográfica y su “ortodoxa” misión por el realismo a la era digital, puso en boga nuevamente, desde mediados de los 90s, la manipulación de la imagen, gracias a softwares de postproducción de la imagen fotográfica que facilitaban radicalmente el fotomontaje junto con otras técnicas, algunas que emulaban los procesos de cuarto oscuro, y algunas otras completamente novedosas como la construcción de imágenes 360°. Esta repentina conciencia pública de la capacidad de tratamientos “retóricos”, “manipuladores” de la imagen fotográfica digital (a pesar de coexistir con cualquier imagen fotográfica de cualquier época sin importar técnica), provocó que la gente empezara a señalar como diferencia “esencial” entre la imagen foto-química de los siglos XIX y XX y la imagen digital de finales del siglo XX, la menor veracidad de esta última.



Fotografía de la hija de Philippe Kahn. Primera fotografía enviada por un dispositivo de telefonía móvil con cámara. Junio 1997.

2.4.2. Fotomontaje y fotografía digital.

Paradójicamente, la misma tecnología que logra el hiperrealismo es la que presentó de forma abierta la retoricidad de la imagen digital, que posteriormente, el público general entendería como retoricidad de la imagen fotográfica digital en general. No olvidemos que la manipulación de la imagen fotográfica existe porque la foto se elabora por medio de la manipulación, y que ésta no es sólo propia de la fotografía digital. Lo mismo cuando un abuelo le toma una foto a su nieto recién nacido, que cuando un fotoperiodista toma la imagen ganadora del World Press Photo, que cuando me tomo la foto para el DNI, o cuando un *paparazzi* fotografía de incógnito a un estrella de Hollywood tomando el sol semidesnuda, la imagen fotográfica es una manipulación, un montaje y no hay en ella ni veracidad ni objetividad.¹²⁷ De igual forma, siempre han existido fotomontajes, producidos con diferentes finalidades y por diferentes técnicas; por ejemplo, fines artísticos, proselitistas, propagandísticos, publicitarios, etc.

Podemos estar seguros de que parte de la retórica del fotomontaje en muchas ocasiones es mostrar de frente al espectador la contraposición de los elementos que lo forman, es decir, un “fotomontaje evidente” comúnmente por mostrar uniones de elementos de características o circunstancias tan opuestas que la imagen se vuelve imposible fotográficamente. Podemos pensar en los fotomontajes de Joseph Renau o John Heartfield, que alcanzan niveles artísticos y que incluyen mensajes políticos contundentes. Pero también existe el fotomontaje que pretende pasar desapercibido, algo así como un “fotomontaje invisible”, en el cuál la yuxtaposición de diferentes elementos se articula de una forma tal que resulta una imagen que a simple vista no se puede identificar como un fotomontaje o como fotografía “compuesta” –muy similar a lo que Henry Peach Robinson describía como fotografía de positivado compuesto¹²⁸ y que pretendía se usara siempre para representar la realidad de la forma más bella, vívida y real posible.

¹²⁷ En los capítulos posteriores se habla de la mano de muchos autores, de porqué y cómo la imagen fotográfica es manipulación.

¹²⁸ Henry Peach Robinson. “Propósito pictorial en fotografía.” *Estética fotográfica. Una selección de textos*. (ed.) Joan Fontcuberta. p 53.

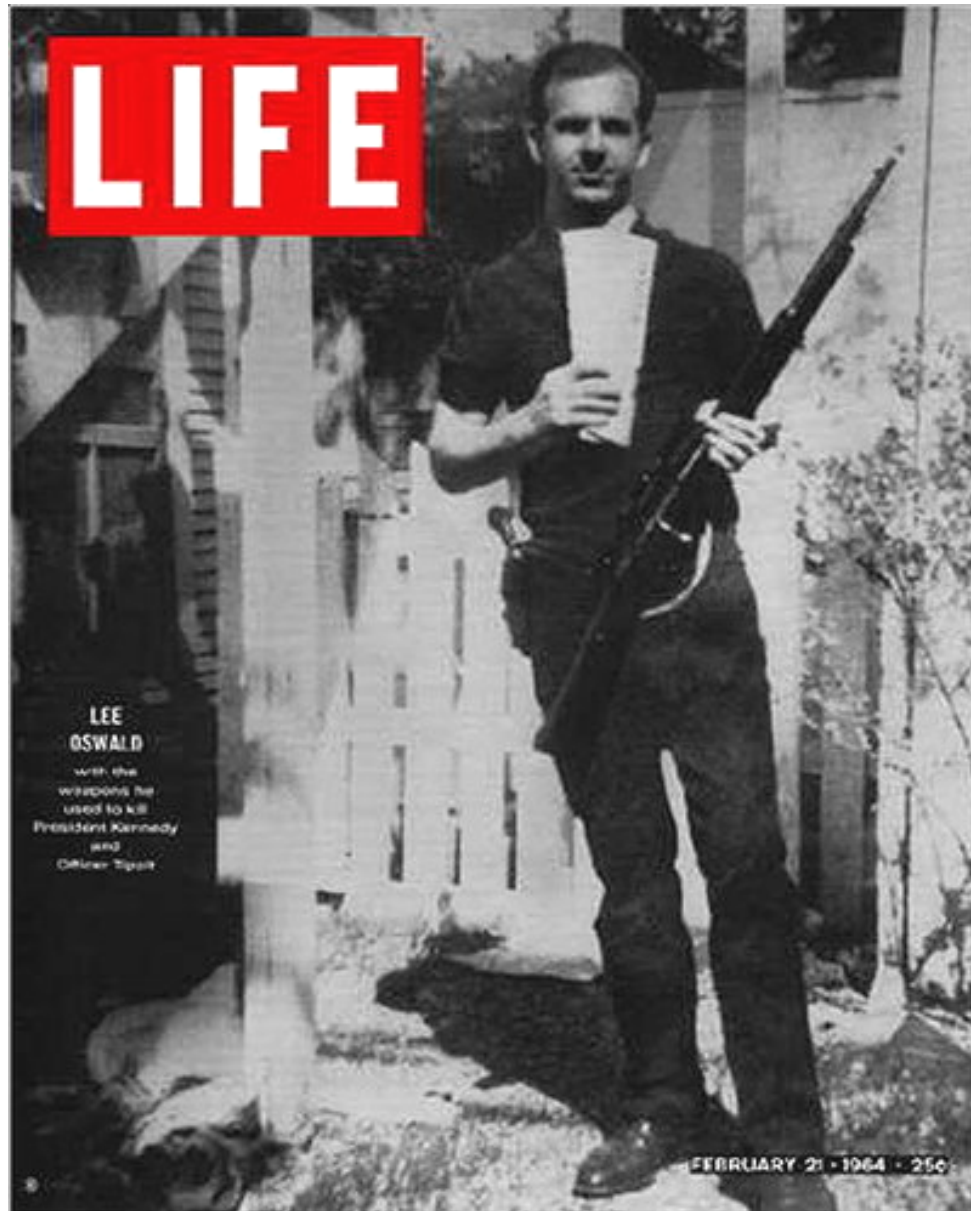


Descansen en paz. The American Way of Life.
Joseph Renau. 1967.

Al igual que la fotografía “normal” o simple, que no implica yuxtaposición de otras imágenes para conseguir una imagen compuesta, se identifica con la verdad, la objetividad, la evidencia y lo documental, el fotomontaje, o la fotografía compuesta, se señala como falsa, subjetiva, simbólica y ficticia.¹²⁹ En el caso del fotomontaje invisible, comúnmente la intención es hacer pasar algo falso por verdadero, aprovechando todos los recursos formales, elementos retóricos o expresivos al igual que los recursos formales. Es decir, haciendo que la imagen fotográfica compuesta —el fotomontaje— dé la impresión de no serlo, y dé la impresión de una imagen simple, para poder predicar de esta imagen compuesta: verdad, objetividad, evidencia y documento. En esta línea tenemos ejemplos como montajes de: las *Cottingley Fairies*, los espíritus que tanto seducían a Sir Arthur Conan Doyle, la Bandera soviética sobre el Reichstag,¹³⁰ o el discutido montaje, aun sin confirmar, de Lee Harvey Oswald, en el patio de su casa, sosteniendo el rifle con el que fue asesinado John F. Kennedy.

¹²⁹ ¿Cabe preguntarse que retrato de Hitler es más real, si una foto tomada por un periodista alineado al Nazismo, o un fotomontaje de Heartfield.

¹³⁰ Ver imágenes en páginas 214 y 215.



Portada Revista LIFE. Febrero 21 de 1964. (Posible fotomontaje)
Oswald sosteniendo el rifle con el que mató a JFK.

El caso de los fotomontajes a propósito de la entrevista entre Hitler y Franco en Hendaya, es un poco distinto a los mencionados en el párrafo anterior. Éstos no tenían por objetivo modificar o crear una verdad histórica, sino más bien ilustrar el suceso de una forma más eficiente o mostrar una imagen con mayor fuerza propagandística. Se puede decir que con estos fotomontajes se busca construir un signo veraz utilizando la retórica de la fotográfica en lugar de obtener un registro fidedigno pero fallido icónicamente: los fotomontajes de Hendaya evidencian un problema de estilo y no un problema de manipulación histórica. El problema con una de las fotografías que registró en encuentro entre Hitler y Franco es que no ilustraba lo que se pretendía comunicar. La imagen es completamente intrascendente y muestra a ambos personajes caminando dentro de la estación frente a unos soldados montando guardia. Hitler, más conciente de la teatralidad que implica la presencia de cámaras fotográficas, camina con aspecto concentrado y serio, pero con una mano sobre el cinturón mostrando confianza. Por otro lado, Franco, de sonrisa nerviosa, muestra un andar ansioso y apresurado –para su mala suerte el disparo fotográfico coincidió con su parpadeo dándole un aspecto que infunde poco respeto. Gracias a los encargados del cuarto oscuro de EFE, la imagen que se difundió es más coherente al imaginario colectivo, y es en esa coherencia donde descansa su veracidad.



Entrevista Franco-Hitler. Hendaya. Agencia EFE.
Hendaya, Francia, 23 de octubre 1943. (Foto original sin manipular)



Entrevista Franco-Hitler. Hendaya. Agencia EFE.
Hendaya, Francia, 23 de octubre 1943. (En esta foto Franco aparece con los ojos abiertos al haber sido pegada otra imagen de su rostro sobre el original)



Entrevista Franco-Hitler. Hendaya. Agencia EFE.
Hendaya, Francia, 23 de octubre 1943. (Las figuras de Franco, Hitler y los militares detrás de él, fueron tomadas de otro acto anterior y pegadas sobre el original)

¿Por qué la gente no notaba que eran fotomontajes si ahora nos resultan incluso formalmente evidentes? Parecería que el ser humano cuando se confronta con una nueva tecnología de representación visual, y por consiguiente a una nueva forma de codificación de la información visual, no es capaz de tener una mirada realmente analítica que pueda encontrar las incongruencias figurativas y formales dentro de esa misma imagen, y no es hasta que el ojo ya se ha acostumbrado a las nuevas formas y codificaciones que éste puede detectar las desarticulaciones visuales o las codificaciones falaces. Lo que por consiguiente implicaría que las únicas imágenes que se podrían fotomontar serían las imágenes producidas con tecnología antigua, de las cuales el ojo ya ha sabido detectar su codificación, misma que en su momento parecía invisible; es decir, el fotomontaje en un principio parecía invisible, no solo porque el ojo no sabía distinguir el código falso del código verdadero, sino, y porque, el ojo mismo tampoco sabía detectar el código verdadero y en resumidas cuentas no detectaba la coherencia de la codificación, es decir, no veía ningún código, ni congruente, ni azaroso, mucho menos iba a poder distinguir dos tipos distintos de organización, y mucho menos iba a poder ver que uno era congruente y el otro incongruente. Pero quizás, incluso en la tecnología antigua, solo podemos reproducir un nivel de código y hacer un nuevo truco de magia y montaje que sea invisible para el ojo contemporáneo a esa manipulación, pero que con el paso del tiempo encontrará una nueva lógica subyacente de codificación que haga evidente el fotomontaje, y así sucesivamente. Lo que implicaría que en la codificación e interpretación visual que se hace de una imagen fotográfica hay un número de codificación igual al número de patrones perceptivos. Luego tendríamos que aceptar que el fotomontaje evidente y el invisible sólo lo son dependiendo del sujeto que los observa, lo que implicaría que también se definen culturalmente como tales y también se define culturalmente su diferencia con la imagen simple.

Ya sea que la foto digital logra con mucho mayor éxito que los antiguos procesos el fotomontaje invisible, o sólo que por ahora no nos resulta evidente que lo hace, esta capacidad que ahora le predicamos pone en duda la veracidad de la imagen fotográfica digital ya que la línea para distinguir entre fotomontaje y foto simple es muy tenue. Cabría preguntarse ahora, cómo es posible que el ojo en el momento de la irrupción de la imagen fotográfica digital pudiera distinguir entre un fotomontaje y una

foto simple, si en teoría no estaría acostumbrado a la nueva organización de la información visual y a su coherencia o falta de ella.

Es un hecho que en los albores de la hiperrealidad de la imagen digital el ojo no encuentra, o no encontraba, error o incongruencia formal. La imagen en este hiperrealismo digital por distintas finalidades produce fotomontajes pseudos invisibles (es decir, cambia la retórica del fotomontaje quizás en búsqueda de una estética del asombro) y es en éstos donde se pone de manifiesto que siendo que no existen las arañas del tamaño de un camello, y gracias a que el hiperrealismo del fotomontaje las hace parecer como “reales”, notamos como espectadores que el hiperrealismo de la foto digital es completamente falso y que bien podría ser que todo lo que nos muestra sea solo de un truco.¹³¹ Es decir, el hiperrealismo digital en la imagen compuesta por fin nos despertó del sueño dogmático del realismo fotográfico, pero perversamente nos hizo afianzar al mismo tiempo el “dogma” del realismo fotográfico, primero, concentrándolo en las características de pre-digitales de la fotografía análoga, y segundo, desplazándolo a la ética y objetivos del fotógrafo, tanto como al proceso de producción y distribución de la imagen; por ejemplo, terminamos por pensar lo mismo de siempre pero con más fuerza: la imagen fotográfica es verdadera, objetiva, evidencia y documental, con la salvedad de que el fotógrafo no altere la naturaleza impoluta de la imagen - considerando que “hacer trampa” es mucho más sencillo y prácticamente imperceptible en la era de la tecnociencia digital.

¹³¹ Gozamos lúdicamente la ilusión -como cuando vemos a un mago serruchar por la cintura a una persona- pero al mismo tiempo, sabemos que no hay ningún acto que ponga en riesgo la vida de ningún ser humano.



La tentación del ángel. Pedro Meyer. 1991.



La piedad – Courtney Love. David LaChapelle. 2006



Mi Helmut Newton. Eugenio Recuenco. 2011.

2.4.3. Hacia un hiperrealismo digital.

Desde el punto de vista formal, los recursos técnicos con los que cuentan los aparatos fotográficos digitales también revolucionaron la fotografía prácticamente convirtiéndola en otro medio. Todo avanzó principalmente en una dirección: el sensor digital (CCD generalmente). El sensor digital (en cuanto se popularizó el uso de cámaras digitales) fue mucho más sensible a la luz que las superficies impregnadas con sustancias fotosensibles, y eso permitió poder registrar escenas en condiciones que antes eran impensables. Estos sensores ultrarrápidos en conjunción con los softwares de la cámara, permiten fotografías prácticamente en cualquier condición de luz: -desde días absolutamente soleados, hasta interiores oscuros -poder capturar las cosas más veloces por trabajar con una emulación digital de película muy rápida, -fotografiar en escasísimas situaciones de luz sin usar trípode gracias a estabilizadores digitales de la imagen, y al mismo tiempo, -tener cualquier profundidad de campo sin importar determinantemente la luminosidad del objeto a retratar gracias a la combinación de estas capacidades digitales. Los cambios o perfeccionamientos derivados de dejar la película y cambiarla por el sensor y los respectivos softwares de producción y postproducción de la imagen repercutieron directamente en los ámbitos de *lo fotografiable*, *lo no-fotografiable*, *lo fotográfico* y *lo no-fotográfico* de formas muy diversas.

Lo más evidente es que el conjunto de *lo no-fotográfico* se redujo a prácticamente situaciones en las que el ojo humano no ve. Es decir, la fotografía ahora puede “ver” prácticamente todo lo que el ojo humano puede e incluso muchas otras cosas que él no puede; por ejemplo, el vuelo de un insecto ultra rápido. Estas capacidades no son nuevas pero sí el grado con el que se logran, y se relacionan directamente con el cambio de soporte de la imagen, en este caso el paso de la película y el papel, al sensor y la pantalla.

2.4.4. Software, Internet y nuevos soportes

El cambio directo en la producción y la postproducción de la imagen se ve reflejado principalmente en el abandono del cuarto oscuro y del minilab. Los softwares

que se utilizan para producir la imagen fotográfica son de alguna forma equivalentes al revelado y la impresión de la fotografía análoga; pero las posibilidades de postproducción que presenta la tecnología digital suma las posibilidades fotoquímicas junto a todo un nuevo repertorio. Lo más destacable es el cambio de tiempo que ahora requiere la postproducción de la imagen. Prácticamente la postproducción de la imagen fotográfica digital es instantánea, es decir, desde la cámara misma puede existir ya un software que postproduzca una imagen fotográfica, y éste puede ser procesado en la cámara y/o en algún ordenador, pero resumamos en que si así lo deseamos al momento de tomar la foto, ya existe información que puede exhibirse como imagen fotográfica; por ejemplo, contenido en la memoria que usa la cámara y exhibido en la pantalla de previsualización de la misma. De igual forma, los usos emuladores de las técnicas de cuarto oscuro o de minilab también son mas rápidos, casi instantáneos: el cambio de contraste, los reencuadres, la ampliación, el tiempo de impresión-exposición, el viñeteo o el enmascaramiento, los revelados agresivos, la solarización, el *flashing*, el reductor, etc., así como todas las técnicas de fotomontaje: la sobre-impresión, el *sandwich*, la múltiple exposición, a demás del *spotone* y el aerógrafo etc.¹³² La calidad que puede conseguir una imagen compuesta o manipulada digitalmente se califica mejor que la que se hace análogamente, aunque en realidad esta evolución se pronuncia desde un criterio que ahora da prioridad a lo digital (probablemente en otro momento histórico del proceso fotográfico la concepción cambie).

Otro gran cambio que representa la fotografía digital en comparación con la fotografía análoga es la ausencia del negativo¹³³ que daba lugar a un número indefinido de copias o impresión y que en parte daba a la imagen fotográfica su status de imagen de reproducibilidad técnica. Siendo esta categoría, la que durante años la ha definido como objeto y medio emblemáticamente moderno, tendrá que manifestarse que ahora que la reproducibilidad técnica no tiene un origen mecánico, sino digital, las capacidades y usos de la imagen fotográfica serán radicalmente distintas.

¹³² En Photoshop las conocemos como healing, clonado o airbrush.

¹³³ Las cámaras digitales pueden ser programadas para generar un archivo de gran calidad a partir del cual se “revelen” imágenes y se hagan copias de diferente calidad, tamaño, pero y cualidades formales. Estos archivos se conocen generalmente con el nombre de RAW o DNG (Digital Negative Specification).

2.4.5. Fotografía digital e imagen virtual.

La reproducibilidad digital, es decir la transferencia de datos que sustituyó de una forma la copia (aunque no la impresión) de imágenes fotográficas, es en último termino clonación. Mientras que en la fotografía análoga sucede una degradación en la calidad de la imagen entre original y copia, e incluso se degrada el negativo original durante el proceso de copiado, en la fotografía digital no existe ningún tipo de degradación. Quizá se puede hablar de un archivo madre, pero no importa porque todos los archivos son clonados a voluntad como idénticos o parcialmente idénticos (por ejemplo, “revelando” un RAW o un DNS, comprimiéndolos y descomprimiéndolos, o cambiando la clase, o alguna especificación de imagen, como reencuadre, valores, nitidez, tamaño, peso. etc.). Esto da el tiro de gracia al aura del objeto. Aunque sigue existiendo un primer archivo a partir del cual se generan los siguientes, este archivo conserva su cualidad de previo a posibles alteraciones pero ya no tiene el status de original o primigenio en el sentido de patrón o matriz; la reproducción en el tiempo de la imagen no nos hace sentir que la mejor fue la primera, ni que la mejor sea la última. Simplemente no hay mejor. La copia de la imagen no nos permite valorar ninguno de los clones por encima de otro bajo ningún aspecto y, finalmente, hace que la diferenciación entre imagen clon e imagen madre sea absurda y no tenga el más mínimo sentido; aunque no hay que descartar, que la imagen madre podría servir para contrastar el “nivel” de identidad de las imagen clonadas.

Lo que determina una imagen como imagen clonada o imagen madre es la fecha de creación de archivo, siendo la imagen con la fecha de creación más antigua la que será considerada imagen madre; pero como la clonación, idéntica al 100%, es la que se da en los procesos digitales como ajuste predeterminado o por omisión, la excepción serán los casos en los que haya que contrarrestar con la imagen madre. Así que comúnmente la diferencia entre imagen madre e imagen clonada no nos importa nada. Y cambiar esa configuración es precisamente alterar la imagen clonada, que sería en definitiva intervenir, en contra de lo que el sistema digital hace “naturalmente”, con la intención de alterar el proceso de clonado para fines particulares y el objetivo de alterar lo ya dado como idéntico. En palabras de José Luis Brea la diferencia entre original y copia deja por completo de tener sentido:

“Aquí en cambio arbitra una *ontología clónica*, innumeral, para la que ya no existen los singulares (...) y para la que todo el peso de la diferencia bascula exclusivamente sobre la cualidad –no sobre el número, no sobre el *único* de ellos–. Así, su gestión –la *diferencia*– no se estructura alrededor de la promesa –nunca cumplida en absoluto– de la unidad, de la imparidad sino en la gestión intensiva de las cantidades de información. Nada excluye, entonces, que lo particular aflore en arquitecturas plurales: en modos de la multiplicidad.”¹³⁴

En la identidad de las imágenes clones que se manifiestan en diferentes medios simultáneamente, la imagen cobra su gran poder. Una imagen fotográfica ya no es la multi-presencia de “idénticos” individuos u objetos que representan lo mismo de la misma forma, sino la presencia del mismo individuo, rompiendo con el espacio como principio o categoría de individuación. La imagen digital, la verdadera imagen virtual, que no es parasita de un objeto que utiliza como soporte, y no coexiste en un binomio necesario con un objeto único, existe distendida en todo el orden virtual en el cual es propensa a manifestarse. La imagen digital no manifestada en un medio, no existe en potencia (eso implicaría hacer una absurda analítica de la metafísica virtual o de la ontología binaria o etc.) sino más bien existe propensa a manifestarse, siendo su estado más permanente la propensión y no la manifestación, es decir, la imagen virtual o electrónica o digital, “pasa” más tiempo en el limbo binario que manifestándose en algún medio de visualización como sería una pantalla. La imagen fotográfica digital no nace como individuo o como singular, pero tampoco como colectivo que agrupa idénticos. Igual que la fotografía análoga en la era de la reproducibilidad técnica nacía con vocación de múltiple, la imagen fotográfica digital tiene por particularidad el ser clonada; ser el imposible individuo sin coordenadas espaciales delimitantes, una cosa ubicua que se encuentra simultáneamente en varios lugares.

Finalmente, una fotografía digital tampoco es una cosa plural, es decir, no es muchas cosas idénticas -como era la imagen fotográfica previa a la digitalización-, pero tampoco es una misma cosa en diferentes cosas a la vez, y tampoco es un ser divisible, porque la imagen fotográfica digital no es cuantificable. Si se hace una transferencia “clonación” de datos o de archivo, no hay más fotos digitales, sigue existiendo la misma

¹³⁴ José Luis Brea. Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image. Madrid: Akal, 2010. p. 75.

foto independientemente del número de archivos en los que se encuentre su información. En otras palabras, en la imagen fotográfica digital, que tiene “soporte” en un conjunto de todos los archivos que puedan ser esta imagen clonada, sigue existiendo la misma imagen fotográfica digital, y ésta no cambia si hay más o menos número de archivos, sigue siendo la misma en todos y cada uno de ellos. Tampoco es un ente plural, porque no necesariamente existen en simultáneo varias fotos con la misma imagen, ya que son realmente la misma única foto vista en distintos “espacios”. Tampoco es un ente colectivo porque las características de todos los elementos que conforman el conjunto, es decir, los diferentes archivos, solo pueden ser única y exclusivamente los mismos que existen en los otros elementos de ese conjunto. Así tenemos que lo único que puede distinguir entre un archivo y otro, sin importar si está duplicado o triplicado, es justamente que sus características sean distintas; podemos decir que no hay forma de distinguir entre los supuestos varios elementos del colectivo, por lo tanto solo tenemos un archivo transferido o clonado un número indeterminado de veces, lo que nos obliga a concluir que en realidad el conjunto colecta cosas idénticas a tal grado que son una y la misma, y hablar de un colectivo que solo tiene un “elemento” idéntico a sí mismo es absurdo.

Parece más bien que la imagen fotográfica digital es una cosa “incontable”, al tipo del vino, la lluvia o el aire. Claro que podemos hablar de más aire o menos aire, según el volumen o cantidad de aire, pero para hacerlo requerimos justamente términos cuantificadores indefinidos (más, mucho, poco, etc.) o definidos (5 litros, 1dm³, etc.) pero el aire, el vino o la lluvia a la que nos referimos, independientemente de los cuantificadores sigue siendo el mismo aire, el mismo vino y la misma lluvia. Lo “incontable” es una categoría donde metemos todo de lo que nos es difícil entender como individuo bien definido en coordenadas espacio-temporales, sólo que la imagen fotográfica digital va a un más allá que la lluvia, el aire o el vino, porque estos son objetos materiales, y ella es sólo material como energía a modo de información en un disco duro y de proyección en un monitor u otro *display* de visualización; algo así como un “concreto abstracto” o un “objeto virtual”.

La imagen fotográfica digital es una cosa propensa a manifestarse pero que bien puede no manifestarse nunca o en mil o en 5 o en 50000 ocasiones. Su existencia se fundamenta en la mera propensión a la manifestación, la mera propensión a ser percibido manifestándose en un número indeterminado de medios, sean 1 o mil, que la doten de un espacio-tiempo que la vuelva “individuo”. La existencia de la imagen fotográfica digital se manifiesta en flujo, se contrae sobre sí misma hasta desaparecer y se expande sobre sí misma hasta ocuparlo todo; es una existencia completamente alógica, ilógica, y contradictoria de sí misma.

Este nuevo objeto “virtual” al ser “inmaterial” o “abstracto” escapa a las características de los objetos físicos, pero al no ser meramente formal, escapa a las categorías lógicas -aunque es un hecho que no escapa al principio de causalidad- lo que indica que quizás necesitemos otra lógica, quizás “no-lineal” y/o no discursiva y/o no “racional” para poder describir la imagen fotográfica digital en lo relativo a su forma de habitar un soporte virtual.

2.4.6. Visualización y almacenamiento.

Una imagen digital “existe” como un archivo en uno o más *hardwares* de memoria en el cual no puede manifestarse como imagen, digamos, un CD, una memoria USB, un Disco Duro, un DVD, etc., es decir, para que el archivo de la imagen fotográfica digital pueda manifestarse necesita por lo menos un “hardware”, ya sea una pantalla, o cañón proyector de video o alguna interfaz similar, es decir, algún dispositivo que pueda generar imágenes visuales perceptibles a partir de un archivo -el mismo archivo (sin importar cuantos archivos se estén ejecutando ni en donde estén almacenados) puede visualizarse simultáneamente o no, en un número indeterminado de interfases. Todo esto parecería estar hablando de una imagen con características “metafísicas” capaz de ser anterior a su visualización, o tener una existencia real pero inmaterial. Esta misma peculiaridad ya se ha visto años antes con la imagen fotográfica analógica y la invención del negativo y sus positivados, la cual una vez expuesta, pero previo a revelarse o imprimirse, y por lo tanto invisible al ojo, se le llamaba *imagen latente*.

En la imagen digital también se habla de una existencia de la imagen previa o independiente a manifestarse, que es la existencia dentro de un dispositivo de almacenamiento de datos, totalmente ciego, previo e independiente de su manifestación; una pura posibilidad, que al no contar con un software capaz de dar ordenes de organización a esa información, es imposible de manifestar en un dispositivo de salida. A esto llamamos *imagen digital latente*.

3. Identidad, función y sentido de la fotografía.

3.1. *Pictorialismo.*

Alrededor de 1850, mientras la fotografía se abría paso hacia el gusto de los consumidores, surgió la llamada fotografía artística. Se diferencia del resto de estilos fotográficos sobre todo por su tema, siendo este principalmente el retrato y la puesta en escena de temas mitológicos o bíblicos; pero sobre todo, lo más característico de la fotografía que aspiraciones artísticas era haber tomado “en préstamo la mirada de la pintura, con el fin de proporcionar a sus imágenes mayor profundidad y mayor sentido general, y así trascender la frontera técnica del medio.”¹³⁵

En aquellas primeras décadas de la invención fotográfica se consideraba –al igual que el día de hoy considera la mayoría de la gente– que una fotografía bella era la fotografía de algo bello.¹³⁶ Evidentemente, estas imágenes que estaban dirigidas a compradores de gusto burgués, adoptaban valores estéticos un tanto chabacanos, lo que ocasionaba una violenta reacción negativa al nuevo medio por parte de los “artistas verdaderos”, es decir, los no-fotógrafos. Aunque la condena no era unánime, los más visionarios, aunque desdeñaban los resultados, se mostraban optimistas al recurso fotográfico e, inclusive, una minoría se acercó al nuevo medio, sobre todo sustituyendo con fotografías sus propios bocetos dentro de los que destacan Delacroix o Courbet.

La fotografía apenas fue lanzada al público se volvió símbolo de la nueva clase adinerada compuesta por comerciantes, funcionarios, etc., que habían hecho su capital trabajando y especulando en lugar de haberlo heredado como la aristocracia, que se empeñaba en distinguirse de esta clase emergente a través de la cultura, a la que el dinero no garantizaba acceso. Así, la atracción hacia la novedad fotográfica era característica del pensamiento burgués, mientras que el gusto por técnicas o procesos más clásicos era defendido por los beneficiados económicamente por la producción de objetos con los valores estéticos pre-fotográficos y por los propietarios de obras de este

¹³⁵ Hans Belting. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. p. 273.

¹³⁶ Susan Sontag. “Como en espejo, oscuramente: un país visto en fotografías” *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 38.

tipo. Tanto fotógrafos como consumidores de imágenes y aparatos fotográficos, trataban de llevar el nuevo invento a la misma categoría que la pintura, que inclusive en sus ejemplos puramente decorativos, o en sus retratos, era considerado un arte. ¿Podría ser la fotografía un arte? ¿Qué tiene, puede o debe tener, de artístico una fotografía? ¿Puede la fotografía ir más allá de la experiencia y expresar una “idea estética”?¹³⁷ ¿Al respecto, Collingwood-Selby retoma lo planteado por Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, señalando el error en el planteamiento de aquella época:

“Estos discursos se empeñaron en discutir y decidir si la fotografía podía o no considerarse arte sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo.”¹³⁸

En un principio los fotógrafos se dedicaron a generar imágenes que imitaban en forma y contenido a la pintura en su nivel decorativo o familiar, con el objetivo general de representar la “verdad” y entretener, pero no de producir Belleza, instruir o ennoblecer como lo hacía la pintura.¹³⁹ Muy pocos fotógrafos habían tenido aspiración artística. John Jabez Edwin Mayall quizás fue uno de los primeros en 1843 con su ilustración del *Padre Nuestro* en diez daguerrotipos y con la ilustración del poema de Thomas Campbell *El sueño del soldado* en seis daguerrotipos en 1848.¹⁴⁰ A pesar de que pocos se acercaban a la fotografía con afanes “artísticos” es importante señalar que los fotógrafos, tanto “profesionales” como aficionados, utilizaban nociones de retrato y de composición provenientes del arte clásico; lo que se explica, según Joan Costa, porque a pesar de que la fotografía se concebía como objetiva y fiel a la realidad, no se miraba a la realidad a través del aparato fotográfico, sino que más bien se observó a la realidad desde las imágenes prefotográficas, es decir, en lugar de permitir que la realidad estableciera las nociones de encuadre y composición se aceptó como autoridad a las imágenes no-fotográficas.¹⁴¹

¹³⁷ Kant define las bellas artes como expresión de ideas estéticas –tales son representaciones a las que ningún concepto se adecúa; por ser ideas, son las representaciones de la imaginación que en parte tienden a algo que se encuentra más allá de los límites de la experiencia, pero no pueden tener un concepto adecuado porque son intuiciones internas según un principio puramente subjetivo. *Crítica del juicio*. Primera sección. Libro segundo. Analítica de lo sublime. Parágrafos 49, 51 y Segunda sección. Dialéctica del juicio. Parágrafo 56 primera observación.

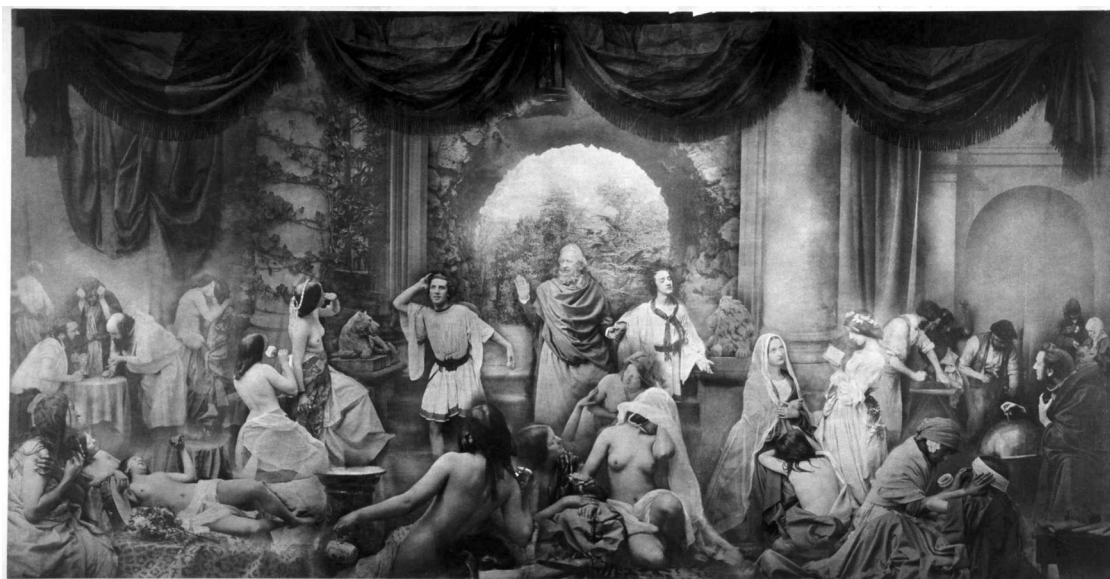
¹³⁸ Elizabeth Collingwood-Selby. El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. p. 111.

¹³⁹ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 73.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Joan Costa. *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. Ciudad de México: Trillas, 1991. p. 27.

Las imágenes de tipo alegórico al estilo de las de Mayall muy pronto se encontraron a la cabeza en el camino de la exploración artística de los fotógrafos. Ya en la Gran Exposición de 1852 en el Cristal Palace de Londres, muchos daguerrotipistas presentaron varias imágenes alegóricas, entre las cuales se encontraba *Pasado, presente y futuro* de Martin M. Lawrence, que según dijo se inspiraba en el cuadro en miniatura de Edgard Green Malbone *Las horas*.¹⁴² Hill y Adamson produjeron varios calotipos en conjunto en los que con la ayuda de amigos disfrazados de caballeros o monjes representaban pasajes de novelas de Sir Walter Scott. En estas imágenes, al igual que en las alegóricas, lo único destacable era la selección de los modelos y el vestuario, es decir, la escenificación que se lograba.¹⁴³ Este tipo de imágenes artísticas en algunos casos, para lograr puestas en escena mucho más complejas recurrieron a la copia por combinación (fotomontaje) y uno de sus principales exponentes fue Oscar Gustave Rejlander, que en la pieza *Los dos caminos de la vida* (*The Two Ways of Life*), especialmente producida para la Exposición de Tesoros de Arte (Manchester, 1857) utilizó 30 negativos. La Reina Victoria compró la imagen que en su momento se consideró la más notable fotografía que se hubiera producido jamás.¹⁴⁴



Los dos caminos de la vida. Oscar Gustave Rejlander. 1857

A pesar de que la fotografía ahora contaba con el aval de la Reina Victoria, no dejó de haber detractores suyos, y un nuevo problema se apuntó en la lista: los desnudos

¹⁴² Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 73.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

en una fotografía, muy a diferencia de lo que pasa ante una pintura, pueden escandalizar. De hecho a la fotografía “Los dos caminos de la vida” se le llegó a criticar el exceso de desnudos¹⁴⁵ (que no era mayor al que algunas pinturas de la época representaban) y en la exposición anual de la Photographic Society de Edimburgo, sólo se mostró la parte “decente” de la imagen.¹⁴⁶ Lo anterior no significa que no existieran numerosas fotografías explícitas de desnudo o actos sexuales entre parejas heterosexuales o del mismo sexo; dichas imágenes podían adquirirse “discretamente” en estudios fotográficos aproximadamente desde 1855. Claro está que no porque este tipo de imágenes tuvieran compradores debería ser considerado de buen gusto exhibirlas en Salones o Museos.

Así la imagen fotográfica deja sentir su característica que más la alejará de la pintura: no es lo mismo ver un desnudo fotografiado que un desnudo pintado. De la misma forma que el ojo podía inquietar a la conciencia en *The Two Ways of Life*, también en Cosecha de muerte¹⁴⁷ de Timothy O’Sullivan en 1963 (Guerra de Secesión Norteamericana), los muertos retratados demuestran que lo que es un tema legítimo para la pintura puede no serlo para la fotografía.¹⁴⁸ Aunque ya antes se habían visto imágenes fotográficas de batalla o, por lo menos, que pretendían serlo. En 1855 se encarga a Roger Fenton, por parte de la firma de impresores Thomas Agnew & Son, fotografiar la guerra de Crimea, dichas imágenes tiene el objetivo de tranquilizar a la opinión pública Británica. Pero por la propia naturaleza del medio fotográfico, que en ese entonces no permitía ni movilidad ni rapidez de toma (ya que las cámaras eran pesadas y el material sensible tenía que prepararse in situ y breves instantes antes de la toma) las imágenes de Fenton sólo representan las condiciones de reposo de la guerra, y algunos retratos a oficiales del ejército. Evidentemente, imágenes de las devastaciones al final de una batalla técnicamente era posible¹⁴⁹, pero esa no era la misión que a Fenton le habían encargado. Estas imágenes fotográficas, aunque gozaban de la calidad del testimonio fiel, al público le parecían estériles, ya que no se acercaban a las fantásticas representaciones heroicas y épicas que los pintores de la época producían.

¹⁴⁵ Javier Calbet, et al. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento, 2002. p. 61.

¹⁴⁶ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 74.

¹⁴⁷ Ver imagen en página 43.

¹⁴⁸ Javier Calbet, et al. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento, 2002. p. 44.

¹⁴⁹ James Robertson y Felice A. Beato, ya habían conseguido imágenes de ese tipo en 1954 en el sitio de Lucknow en la revuelta de los cipayos en la India.



Daguerrotipo Erótico.
Autor desconocido. (Coloreado a mano) Ca. 1855



Treinta y tres balas de cañón en el Valle de la sombra de muerte en Balaklava.
Guerra de Crimea. Roger Fenton. 1855.

Tanto el cuerpo desnudo como el muerto representados en pintura se mueven en el ámbito de la veracidad artística, mientras que representados fotográficamente pertenecen al ámbito de lo verdadero racionalmente; es decir, se consideran reales, muy lejanos a lo que es un simple dibujo. Inclusive, algunos años después, en 1858 Desvaneciéndose (*Fading Away* –una puesta en escena fotomontada en el que se veía a una joven moribunda en su lecho, acompañada de sus afligidos padres) de Henry Peach Robinson se había enfrentado a problemas por su tema, ya que la imagen fotográfica siempre se consideraba como algo real y las puestas en escena –la mayoría de las veces– se tomaban literalmente, y es por esto que la opinión pública consideraba de mal gusto una imagen de tema tan penoso. Lo curioso es que cuando se reveló que la imagen fotográfica se trataba de una puesta en escena en la que se combinaban varios negativos las críticas tampoco dejaron de oírse, pero esta vez tenían que ver con que la fotografía por positivado compuesto y/o puestas en escena se consideraban un engaño que pretendía hacer pasar por real algo que no lo era -lo que no deja mucho territorio a la fotografía artística, a la que no se le permite la manipulación de la realidad, pero que

tampoco se siente satisfecha con el simple registro de paisajes y ruinas, o retratos familiares.¹⁵⁰



Desvaneciéndose. Henry Peach Robinson. (Positivado compuesto) 1858.

Robinson se convirtió en el líder del movimiento de fotografía artística. En 1869 su libro *Pictorial Effect in Photography* fue traducido al francés y al alemán. El libro es un manual en el que se describen las reglas académicas para la composición, y está ilustrado por sus propias fotografías y grabados, y por algunas pinturas de autores victorianos como Benjamin West, J. M. Turner y William Mulready. Su intención es transmitir las características fotográficas que pueden hacer que la imagen fotográfica deje de ser una simple imitación y se convierta en un arte.¹⁵¹ Aunque, quizás de una forma un tanto paradójica se deleitaban ante la realidad de la luz, las sombras y la forma, capturada en perfecta verdad por la fotografía a la que nunca podría igualar la pintura.

Por su parte, Julia Margaret Cameron, que comenzó a fotografiar a la edad de 48 años de edad, en 1863, y cuya intención también era la de elevar la imagen fotográfica al plano de las artes, prefirió utilizar otros recursos técnicos diferentes a los promovidos por Robinson. Muchos críticos de la época atacaron y condenaron sus imágenes, deliberadamente borrosas y fuera de foco, con las que pretendía dar plenitud, fuerza, y vida a sus retratados, y registrar la grandeza interior de las persona y no sólo quedarse

¹⁵⁰ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 76.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

en el frío registro de los rasgos físicos del hombre exterior. Julia Margaret Cameron explica su intención en una carta a su amigo Sir John F. Herschel:

“Qué es el foco: y quién tiene el derecho de decir qué foco es el foco legítimo. Mis aspiraciones son las de ennoblecer a la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo real y lo ideal y sin sacrificar nada de la Verdad por toda la posible devoción a la Poesía y a la Belleza.”¹⁵²



Beatrice Cenci. Julia Margaret Cameron. 1866.

¹⁵² Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 78.

Sin importar su estilo, que voluntariamente pretendía emular la pintura prerrafaelita, el tema de Julia Margaret Cameron fue el ya conocido *tableaux vivants*, de algunas escenas de la literatura que ponía en escena con ayuda de familiares y amigos. Los fotógrafos no fueron ajenos a la influencia de la Hermandad Prerrafaelita que intenta devolver al arte el sentido poético y místico que comenzó a perderse con el renacimiento, el academicismo y el mundo industrializado.

Algunos artistas no se mostraron tan reacios a la fotografía y poco a poco fueron aceptando su técnica como un auxiliar más en el proceso de pintar un cuadro; muchos de ellos como Delacroix o Courbet, a partir de una imagen fotográfica realizaban dibujos o bocetos.¹⁵³ Los críticos no fueron tan abiertos como los pintores y sus críticas eran bastante severas. De entre ellos destaca Charles Baudelaire, que en 1859 reseñó la primera exposición de la *Société Française de Photographie*:

“Si a la fotografía se le permite completar al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente... Es ya hora, pues, de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes... pero siendo una muy humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura. Déjesele apresurarse a enriquecer el álbum del turista, y restaurar a su mirada la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras, déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesite exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. Déjesela rescatar del olvido a esas ruinas vacilantes, a esos libros, impresos y manuscritos que el tiempo se devora, cosas preciosas cuya forma se está disolviendo y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria: recibirá el agradecimiento y el aplauso. Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros.”¹⁵⁴

Es evidente pues, que resabios de romanticismo impregnan el criterio de los detractores de la imagen fotográfica, pero también es curioso ver como, justo al

¹⁵³ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 82.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 83.

contrario que en otras culturas (ajenas al modernismo o al romanticismo), se le niega a la máquina fotográfica capacidades mágicas, como lo serían plasmar el “interior” de un retratado, o tocar el alma de un espectador. La imagen fotográfica se vuelve así una hija indeseada, producto de la relación aberrante entre la ciencia y el arte: un híbrido, un engendro. Demasiado fría y mecánica para ser arte, demasiado poética y evocativa, para ser racional. Para quienes entendían el ideal del arte como la representación exacta de la naturaleza era claro que la fotografía desplazaría a la pintura; sin embargo, muchos otros artistas e intelectuales compartían la opinión contraria: “el arte, que debía ante todo rendir homenaje a la imaginación, nada podría tener que ver con una operación mecánica e impersonal de la reproducción de lo visible.”¹⁵⁵

Lady Elizabeth Eastlake, defendiendo una postura similar a la de Baudelaire, en su ensayo *Fotografía* publicado en el *London Quarterly Review* de 1857 escribió:

“Para todo aquello para lo cual el Arte, así llamado, ha sido hasta ahora el medio pero no el fin, la fotografía es el agente indicado... Es el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante la mirada. ¿Qué son sus registros sin fallas, al servicio de la mecánica, la ingeniería, la geología, la historia natural, sino hechos del tipo más valioso y terco?... Hechos que no son territorio del arte ni de la descripción verbal, sino de una nueva forma de la comunicación entre una persona y otra –sin ser carta, mensaje ni cuadro–, con la que ahora se llena felizmente el espacio entre ellos.”¹⁵⁶

Pero no sólo denuncia la imposibilidad de que la fotografía sea un Arte; mientras por un lado la veja como exclusivamente apta para la ciencia, por el otro lado la eleva al describirla como una nueva forma de comunicación.

Durante más de tres décadas el estilo de fotografía artística promovido por Robinson y Rejlander se posicionó en el gusto del público; pero ya para 1880, la gente comenzaba a cansarse de encontrar galerías abarrotadas con el mismo tipo de imágenes: anecdóticas, ilustrativas, de paisajes románticos etc. La fotografía artística se había convertido paulatinamente en un hecho menos creativo o imaginativo y más en un ejercicio de técnica y recursos nada propositivos ni enriquecedores.

¹⁵⁵ Elizabeth Collingwood-Selby. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. p. 105.

¹⁵⁶ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 85.

En marzo de 1886, Peter Henry Emerson, presenta sus teorías fotográficas en su conferencia “Fotografía: un arte pictorialista” ante el Camera Club de Londres. Dice: El realismo absoluto no es posible, la visión humana nunca nos dirá cómo es realmente el mundo. Sólo a través del naturalismo o del impresionismo podremos llegar a esa meta.¹⁵⁷ Lo que se pretendía era, utilizando los mismo efectos de los pintores impresionistas, dotar de belleza la imagen fotográfica y hacer que no sólo fuera una imagen fría y real, sino bella y verdadera. Pero al respecto surge una gran duda. ¿Si el realismo absoluto es imposible cómo distinguir entre varios estilos, cuál de ellos es el más “realista”? ¿Queremos que las fotos se parezcan a lo que vemos o, queremos que no se parezcan para que así puedan ser más verdaderas? ¿Pero si lo que vemos no es verdad, como saber cuando vemos una foto si ésta es más verdadera que lo que vemos? ¿Cómo compararla viéndola contra esa verdad que no vemos?

Emerson está consciente de que la solución no vendrá, ni puede encontrarse en la experiencia subjetiva, por lo que su teoría de la fotografía artística está basada en una descripción científica de la naturaleza de la óptica humana¹⁵⁸, y sostenía que la tarea del fotógrafo tenía que ser la imitación de los efectos de la naturaleza en el ojo humano; es decir, hacer que la cámara viera como el ojo lo que el ojo ve, y no como hasta ese momento había hecho la fotografía artística al componer imágenes artificiales y rígidas con fragmentos de varios negativos. En el plano estético citó como referentes a seguir a la arquitectura griega, Leonardo da Vinci, Constable y Corot, entre otros.

En 1889 publicó un libro de texto para estudiantes de arte en los que se explicaba su teoría: *Naturalistic Photography for Students of the Art*. A los estudiantes, y a los fotógrafos en general, Emerson les recomendaba entre otras cosas: utilizar una cámara de placa completa (6.5 x 8.5 pulgadas), que las impresiones siempre fueran del mismo tamaño que el negativo, que revelaran sus negativos el mismo día que los habían fotografiado (para tener presente cual era el efecto que pretendían generar al haber tomado la foto), nunca retocar una imagen (para Emerson el retoque convertía la imagen fotográfica, buena, mala o mediocre, en una mala pintura o dibujo), utilizar la impresión por platinotipo para paisajes en días grises e imágenes de bajo contraste, y

¹⁵⁷ Javier Calbet, et al. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento, 2002. p. 60.

¹⁵⁸ Fundamentado principalmente en el *Manual de óptica Fisiológica* de Hermann von Helmholtz.

condenó el uso de papel brillante para hacer copias. Estas recomendaciones fueron recibidas de buen grado, pero su consejo de usar un foco *flou* o *soft-focus*¹⁵⁹ levantó opiniones encontradas.¹⁶⁰

La teoría de Emerson pretendía provocar un defecto para corregir el exceso de realismo de la imagen fotográfica, y de esta forma conseguir un grado de realismo más cercano al grado que captaba el ojo humano.¹⁶¹ En enero de 1891 Emerson puso final a todo declarando que un gran pintor¹⁶² le había hecho ver la falacia de confundir el arte con la naturaleza; por lo tanto, la fotografía no es un arte, o en el mejor de los casos es un arte muy limitado. A propósito escribió *The Death of Naturalistic Photography*.

A pesar de que Emerson se retractó de sus teorías, varios fotógrafos continuaron su camino apostando por las posibilidades estéticas de la fotografía como medio expresivo. Y en ese espíritu, en el mismo año que Emerson renegó de la fotografía como arte, el “Club der Amateur-Photographen” organizó una exposición de 600 fotografías seleccionadas por un jurado que integraron pintores y escultores. Dos años después en Londres, se llevará a cabo el *Photographic Salon*.

Emerson había sembrado en sus seguidores la idea de la fotografía emancipada de lo puramente técnico o científico; prometía elevar al fotógrafo al nivel de artista y sin importar que se retractara en sus ideas, la fotografía pictorialista había llegado para quedarse. Mientras algunos críticos veían en esta nueva tendencia la legitimación fotográfica como un medio de expresión artística, para otros esa idea era ridícula. A pesar de los detractores, los “camera-clubs” de todo el mundo se convirtieron al pictorialismo.

Parece que Emerson intentó con sus teorías poner fin a la dicotomía de la “verdad artística” y “la verdad racional”, al decir que la verdad artística debería de coincidir con la verdad fisiológica de nuestra mirada, unificando una imagen real del

¹⁵⁹ Emerson sostenía que dado que el campo de visión humana no es uniforme, la zona central de nuestra visión es nítida mientras que la periferia es difusa; y que para lograr que la imagen fotográfica reprodujera la visión humana el fotógrafo tenía que poner el lente de la cámara ligeramente fuera de foco.

¹⁶⁰ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 142.

¹⁶¹ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 107.

¹⁶² James McNeil Whistler, en *Historia de la fotografía*. Beaumont Newhall. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 143.

mundo y poniendo por encima de la verdad artística o racional, la verdad de nuestra propia imagen visual directa que la ciencia demostraba, no pretendiendo fotografiar lo que el sujeto ve, sino fotografiando lo que según la ciencia ve el ojo. Lo que queda claro, es que en el intento de Emerson de descubrir una forma correcta de utilizar la fotografía de forma realista, llevó el problema de la verdad en la fotografía al terreno de lo estético nuevamente, pero dejando claro, que para él, a la fotografía no le era necesario el realismo, sino más bien, el realismo era una forma más de retórica fotográfica.



Recogiendo lirios acuáticos. Peter Henry Emerson, 1885-1886.
Del libro *Vida y paisaje en Norfolk*, 1886.

En julio de 1893, el Photo-club de París lanzaba la convocatoria para la “Primera Exposición del Arte Fotográfico” en la que por primera vez se señalaba que sólo serían aceptadas las obras que más allá de una técnica excelente presentaran un verdadero carácter artístico, y el jurado estuvo integrado por cuatro pintores, un escultor, un grabador, un crítico de arte, dos fotógrafos aficionados y el inspector nacional de Bellas Artes.¹⁶³

En el Salón fotográfico de 1894, Robert Demachy y Alfred Maskell mostraron fotografías impresas mediante el proceso de “goma bicromatada”, que fue muy bien recibido por el pictorialismo. Pero este proceso no entusiasmó demasiado a los críticos,

¹⁶³ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 146.

que desaprobaban la excesiva semejanza que estas imágenes guardaban con pinturas o dibujos.¹⁶⁴

También entre algunos fotógrafos el pictorialismo radical de la goma bicromatada fue rechazado; por ejemplo, George Smith, de quien, cerca de 1886 en *British Journal of Photography*, se recoge lo siguiente:

Soy de la opinión de que *alterar* un negativo en cualquier forma, excepto el quitar los inevitables defectos mecánicos, no es arte, sino la miserable confesión de incapacidad para tratar a la fotografía como un verdadero arte... Sostengo que con la debida atención a la exposición del negativo y después al positivo, todo efecto artístico deseado podrá ser fielmente obtenido por la fotografía pura, sin proceder a retoque alguno.¹⁶⁵

Mientras tanto en Nueva York, Alfred Stieglitz, quien había participado en varios Salones y exposiciones europeas, se consolidaba como el máximo representante del pictorialismo en Estado Unidos, fundó la Photo-Secession y fue director y editor de la revista *Camera Work*. Las imágenes de Stieglitz eran espontáneas, sin efectos o composiciones rebuscadas, también gustaba de paisajes y de imágenes y algunos retratos capturados en ambientes lejanos a los estudios de aspecto escenográfico. También contrario a la creencia generalizada entre los fotógrafos artísticos, utilizó una cámara manual demostrando que el éxito o fracaso mediante una cámara manual depende de la paciencia con la que el fotógrafo trabaja, ya que hay que esperar y vigilar el momento que satisfaga al ojo para disparar, y que la imagen fotográfica se elabora en dos etapas: la primera, en el momento del disparo, y la segunda en el cuarto oscuro, reencuadrando el negativo.

Stieglitz rápidamente se convirtió en el promotor del pictorialismo en Estados Unidos, fue director de varias asociaciones, organizó diversas exposiciones y fue uno de los más grandes defensores de este movimiento que acercaba la imagen fotográfica a la pintura impresionista y que consiguió que los pintores vieran en la fotografía un medio verdaderamente capaz de elevarse a expresión artística.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁶⁵ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 147.



Invierno. Quinta Avenida. Alfred Stieglitz. 1893.

El problema de fondo con el pictorialismo es tratar de decidir cuál es la mejor forma de hacer bella la imagen fotográfica. O sea –presuponiendo que la cámara es capaz de plasmar la realidad–, se considera que la realidad no es bella, o no es lo suficientemente bella por sí misma. El hombre tiene que trastocarla con los recursos fotográficos. Pero siendo que el aparato fotográfico es una máquina que genera imágenes visuales, lo que cabe preguntarnos es cómo utilizarlo para que las imágenes que conseguimos sean bellas: nítida o fuera de foco, contrastada o gris, etc., y eso sólo en cuanto a forma –también la temática puede llegar a ser un problema– como en el caso de las escenas de batalla. Por lo tanto, el problema entre pictorialismo y

“academicismo” (y fotografía moderna) plantea una frontera infranqueable entre la imagen técnica y la imagen artística que a pesar de todo se erigen desde un fundamento conceptual en común: –la fotografía nos da una materia prima a trabajar estéticamente – a la imagen fotográfica se le tiene que añadir la belleza –esa es la labor del fotógrafo (ya sea académico o pictorialista).

Lo anterior se relaciona con el problema de la verdad “racional” y la verdad “artística” como si fuera labor del artista trabajar en la verdad “artística” y la verdad “racional” (que en último término viene siendo la realidad “real”) fuera inseparable de la imagen fotográfica.

3.2. Cronofotografía: máquina animal y abstracción.

Esta situación recuerda el caso Epton-Muybridge (que ya se ha mencionado escuetamente en el capítulo 1). Cerca de 1821 Géricault en su obra *El Derby de Epton* había pintado caballos con las cuatro patas estiradas en el aire mientras corrían. Cincuenta años después, en 1872, una polémica enfrentaba a los aficionados a las carreras de caballos en California. Un grupo, del que formaba parte James Keene, presidente de la Bolsa de San Francisco, afirmaba que los caballos cuando corrían siempre permanecían en contacto con el suelo por lo menos con una de sus cuatro patas; mientras que otro grupo de amigos, encabezado por Leland Stanford, ex gobernador del Estado, rico ganadero y poderoso presidente de la Central Pacific Railway, sostenían que había un instante durante el trote largo o el galope en que el caballo no apoyaba ningún casco en el suelo –conforme a la propuesta del médico francés Etienne Jules Marey.

Leland Stanford (uno de los grandes millonarios de la época) pagó a Edward Muybridge para que fotográficamente mostrara evidencia que solucionara la disputa. No hay que olvidar que ya para entonces se consideraba que la cámara fotográfica brindaba evidencias fieles e irrefutables, pero que las cámaras y la película todavía estaban lejos de tener capacidades técnicas que les permitieran fotografiar cualquier situación o tema.

En 1873, Marey publicó el libro “La máquina animal” en el que hacía públicas sus observaciones al respecto del movimiento de los animales. El libro contiene varios esquemas y gráficos obtenidos por medio de aparatos de observación y registro que el propio Marey había diseñado. Por ejemplo: para estudiar el movimiento del caballo dotó al animal de sensores en sus cuatro patas que se activaban cuando el caballo pisaba o dejaba de pisar el suelo. El gráfico resultante no era una imagen icónica sino más bien un registro similar al de un polígrafo que ubicaba las pisadas del caballo en un flujo temporal.



Fig. 44. — Esta figura representa un caballo a trote con diferentes dispositivos de medición y a un jinete llevando el contador de pasos. — En la cruz y la grupa están los dispositivos de medición de reacción. Como aparece en el libro “La máquina animal” de Marey. Página 156.

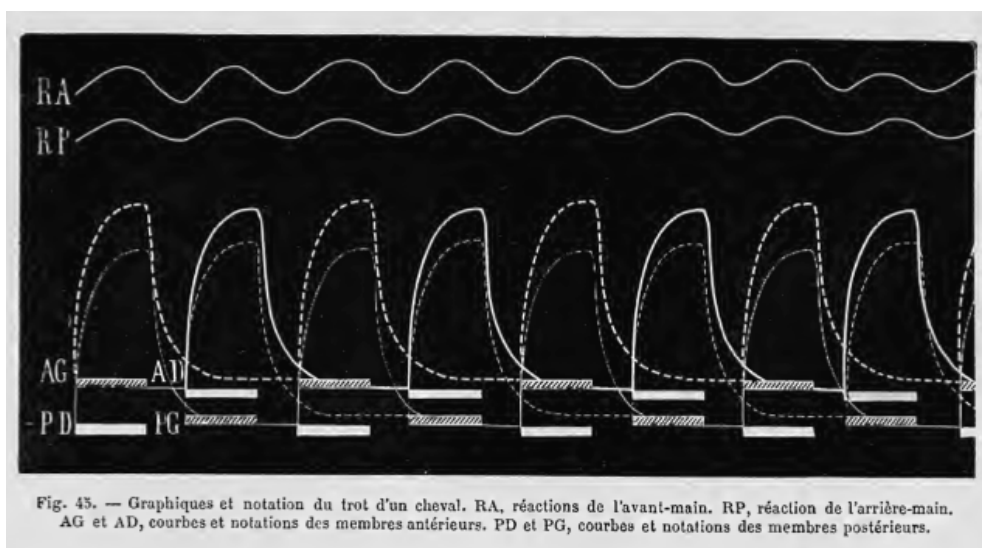


Fig. 45. — Gráfica y notas del trote de un caballo. RA, reacción de la parte delantera. RP, reacción de la parte trasera. AG y AD, curvas y anotaciones de las extremidades anteriores. PD y PG curvas y anotaciones de las extremidades posteriores. Como aparece en el libro “La máquina animal” de Marey. Página 160.

Un año después, las investigaciones de Muybridge se detienen ya que tiene que realizar un viaje a la frontera entre California y Oregon para hacer un reportaje fotográfico de la guerrilla de los indios Modocs. Meses más tarde, cuando por fin regresa a California, descubre que su esposa está siéndole infiel. Las investigaciones siguen sin reanudarse puesto Muybridge mata al amante de su mujer y aunque durante su juicio es encontrado inocente –calificando su acción como “homicidio justificado”– decide dejar Estados Unidos haciendo un largo viaje por Centro y Sudamérica. Cinco años más tarde, en 1878, Muybridge retoma sus experimentos y finalmente sus fotografías ponen fin a la discusión: los caballos cuando corren llegan a tener las cuatro patas en el aire simultáneamente.¹⁶⁶

En 1879 Muybridge publica las imágenes de sus experimentos; Marey entusiasmado con las posibilidades que ofrece la fotografía a su investigación, diseña el “fusil cronofotográfico”: una cámara con forma en la que se mezcla la forma de una escopeta con la de un revolver que le permitía tomar hasta 12 fotografías por segundo sobre el mismo cuadro de película.

Pintores como Meissonnier¹⁶⁷ o Thomas Eakins¹⁶⁸ se acercaron a la nueva información brindada por la imagen fotográfica e intentaron ponerla al servicio de sus propios cuadros. Meissonnier desistió al toparse con que las imágenes de Muybridge mostraban, de forma “inverosímil” al caballo con las 4 patas contraídas en el aire y no con las 4 patas estiradas.

De la misma forma Eakins tuvo problemas para conseguir veracidad en las posiciones de los caballos que lograba copiando lo descubierto por Muybridge: si dibujaba las patas de los caballos en las posiciones “reales” fotográficas los caballos parecían estar petrificados. En la obra *Una mañana de mayo en el parque* (1879-1880), Eakins pintó las patas de los caballos que tiraban de un carro “congeladas” pero los radios de las ruedas del mismo carro “barridas” para poder lograr una imagen “realista”

¹⁶⁶ Ver imagen en página 47.

¹⁶⁷ Ernst Meissonnier 1815-1891.

¹⁶⁸ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 122.



El Derbi de Epsom. Théodore Géricault. Ca.1821.



Una mañana de Mayo en el parque. Thomas Eakins. 1879-1880.

Al respecto de la paradoja “realista” con la que se topó Eakins, Rodin sostendrá que tanto en pintura como en escultura el conjunto es falso en su simultaneidad, pero es verídico cuando se observa sucesivamente las partes, y es esta la única verdad que nos interesa, pues que es la que vemos¹⁶⁹. Así se abre un debate que podríamos llamar el de la “veracidad racional” vs. la “veracidad artística”. Rodin continúa: es el artista quien dice la verdad y la fotografía quien miente puesto que en la realidad el tiempo no se detiene.¹⁷⁰

No hace falta mencionar que el paradigma dentro del cual se produjo el aparato fotográfico es el mismo paradigma que legitima a la fotografía como Mesías de la verdadera realidad, el ser humano ya no puede confiar en sí mismo si quiere conocer la realidad, y si en realidad se quiere conocer a sí mismo, será mejor que se haga tomar una fotografía.



Vuelo de un pelicano. Marey. Cronofotografía sobre una sola placa. Ca. 1882.

Años más tarde, en 1888, por petición de Muybridge, el final de las carreras de caballos se fotografió por primera vez.¹⁷¹ Seis años más tarde, Marey publica un nuevo libro que titula “El movimiento”, el cual contiene sus investigaciones sobre el movimiento en los animales y se incluyen varias imágenes y diagramas obtenidos gracias al fusil cronofotográfico. Hoy en día, tanto las innovaciones fotográficas de

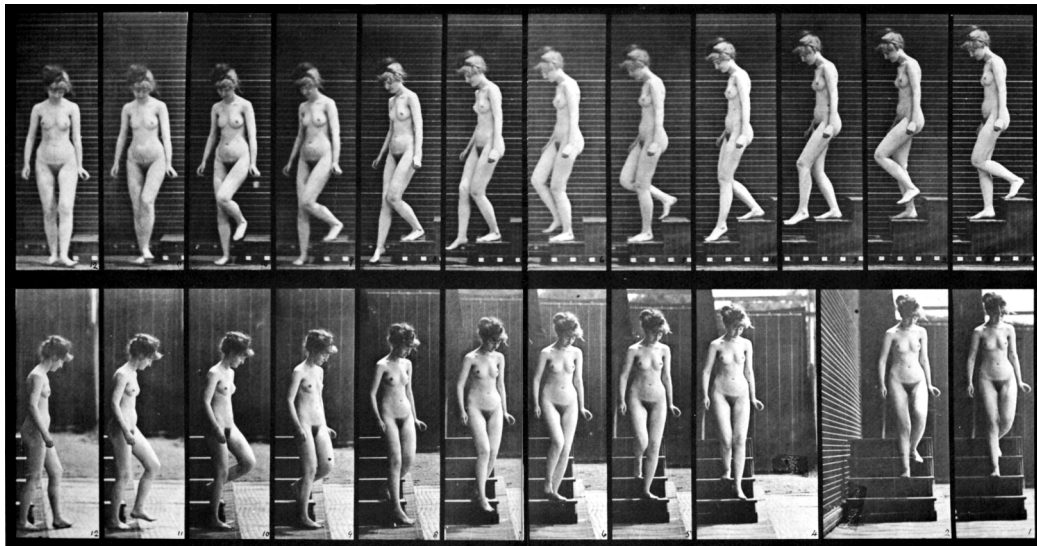
¹⁶⁹ Jean A Keim. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. p. 61.

¹⁷⁰ Javier Calbet, et al. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento, 2002. p. 54.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 60.

Muybridge como las de Marey se consideran importantes antecedentes de la invención cinematográfica. Pero la consecuencia de mayor trascendencia de sus avances técnicos fue que catalizaron el desarrollo y popularización de la fotografía como un instrumento que podía congelar el movimiento y hacerlo visible: “(...) como un pequeño bloque de espacio-tiempo, estrictamente delimitado e inmovilizado, un rectángulo pasmado, extraído de golpe del *continuum* de lo real (...) implicando una lógica, incluso una filosofía, de la relación con lo real.”¹⁷²

En el ámbito de la fotografía científica, tanto Marey como Muybridge, influenciaron a Harold Edgerton, quien en 1931, utilizó flashes estroboscópicos para poder registrar el movimiento, este proceso le permitió ir más allá de las limitaciones físicas de la cortinilla de obturación para poder congelar fracciones de tiempo aún más pequeñas que las conseguidas por Muybridge o Marey.



Mujer bajando una escalera. Muybridge. 1887.

¹⁷² Philippe Dubois. *Fotografía y cine*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2013. p. 119.



Fig. 43. – Hombre vestido de negro con líneas y puntos blancos para el estudio cronofotográfico del movimiento de los puntos destacados del cuerpo. Como aparece en la página 60 del libro “El movimiento” de Marey, 1894.¹⁷³

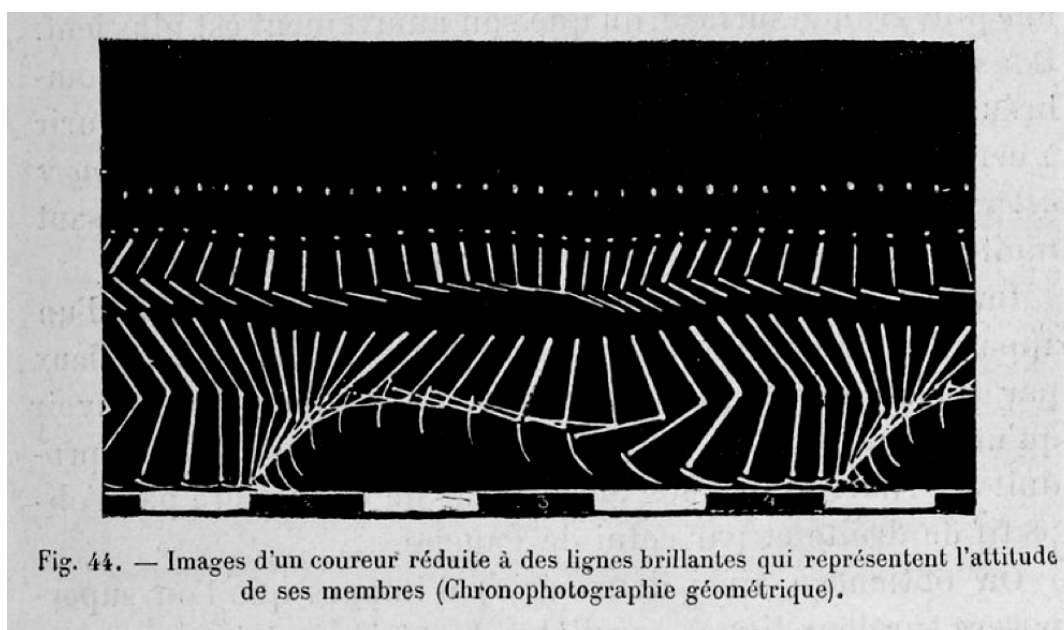


Fig. 44. – Imágenes de un corredor abstraído a líneas brillantes que representan la posición de sus extremidades. (Cronofotografía geométrica). Marey, Etienne Jules. Como aparece en la página 61 del libro “El movimiento” de Marey, 1894.¹⁷⁴

¹⁷³ Jules-Etienne Marey. *Le mouvement*. París: G. Mansson, Editor, 1894. p. 60.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 61.

La polémica entre la “veracidad racional” y la “veracidad artística” apunta al problema de la verdad “racional” y la verdad “artística”; en última instancia esta división de veracidades y verdades implica que es labor del artista trabajar en la “verdad artística”, y la “verdad racional” -que específicamente es la realidad “real”- sería inseparable de la imagen fotográfica. ¿Pero qué pasa con el retrato? En la imagen de un retrato en la que me veo a mí mismo, por ejemplo mi DNI o Pasaporte, la mayoría de las veces me reconozco verdaderamente real, es decir, como en realidad soy, y si no me gusta como me veo la culpa será mía porque al momento del disparo fotográfico yo “estuve” mal y por eso salí mal en la foto, pero ¿mal en términos “artísticos o reales”?

Evidentemente esa imagen no pretende ser bella, ni estética ni artística, pretende ser verdadera realísticamente, y al igual que la verdad racional de Muybridge se eleva jerárquicamente por encima de la verdad artística del Géricault; aceptamos que yo soy verdaderamente real como aparezco en las imágenes fotográficas, pero algunas veces, si yo hago el gesto adecuado, o llevo la ropa correcta, puedo añadir a esa verdad real, un poco de verdad artística y salir “bien” en la foto. Así que tanto el fotógrafo como el fotografiado pueden añadir verdad artística a la fotografía, ya que el aparato fotográfico por sí mismo sólo produce verdad real; pero qué “realidad” es más real. ¿El caballo cuando lleva las cuatro patas en el aire las lleva estiradas o recogidas, y cómo es que lo ve mi ojo? ¿Nos reconocemos en una imagen fotográfica porque así nos observamos a nosotros mismos en la realidad, o viceversa? ¿Construyo mi identidad a partir de la imagen fotográfica, o la imagen fotográfica se construye a partir de mi identidad? ¿Cómo me veo a mí mismo mientras corro? ¿Cómo me veo a mí mismo?

No hay que olvidar que durante el siglo XIX el hombre común pensaba que se podía relacionar con la Verdad de forma directa y que existía una Verdad (no como actualmente que, o no se cree que exista una sola verdad, o ni siquiera que exista la verdad). De la misma forma también se tenía muy presente que existía un mundo inmaterial del cual no se podía dar cuenta, un mundo que escapaba a los sentidos, y que no se podía registrar con la simple copia fotográfica de la realidad, ya que en este proceso sólo podía plasmarse lo exterior, lo material, lo superficial, lo accidental o lo efímero, pero nunca lo esencial a lo que la Verdad pretendía referirse. Es ahí donde el debate por lo real artístico y lo real racional cobra más fuerza, ya que no sólo se trata de

un debate por canonizar un estilo fotográfico, sino en realidad se trata de legitimar un método epistemológico. Es decir, la fotografía se mueve tanto en el ámbito estético como epistemológico, y parece que la imagen fotográfica perfecta sería aquella en la que se lograran unificar esos dos ámbitos, uniendo, verdad y belleza, la realidad artística y la realidad racional, las mismas que el nacimiento de la fotografía se había encargado de mostrar como separadas e irreconciliables.

3.3. Modernidad: fotografía pura y nueva objetividad.

En 1908, el grupo Photo-Secession dominó el salón fotográfico que Linked Ring presentó en Londres. El día de la inauguración los asistentes se mostraron molestos al notar que más de la mitad de las imágenes fotográficas expuestas eran de autores estadounidenses cercanos a Stieglitz. En este contexto la revista *The Amateur Photographer* decidió organizar un *Salon des Refusés*; finalmente, como reacción al *Salon des Refusés* Stieglitz, C. H. White, Couburn, Eugene y de Meyer renunciaron al *Linked Ring*. El salón fotográfico de *Linked Ring* desapareció al año siguiente, y en su lugar, los miembros más conservadores de la asociación organizaron el London Salon of Photography.¹⁷⁵

El inicio de toda esta ruptura tiene su origen en cambios en las concepciones estéticas y en trabajos de algunos participantes que apuntaban en direcciones lejanas al pictorialismo. Por ejemplo, los bodegones de Adolph de Meyer, al combinar el *flou*, el reflejo de recipientes de vidrio y el alto contraste, acercaban su trabajo más a lo abstracto; de igual manera, Steichen, en su imagen fotográfica *Grand Prix* en la que no mostraba la pista sino a los espectadores, si bien conservaba la poca nitidez y el claroscuro pictorialista, apostaba a la fotografía directa en un rotundo alejamiento de las escenas de intención impresionistas; y por su lado, Coburn, en *Flip-Flap* captura un juego mecánico en un parque de diversiones dando especial importancia a las formas geométricas de la estructura en metálica del juego mecánico en cuestión.

En 1910, la Photo-Secession fue invitada por la Albright-Knox Art Gallery de Búfalo para montar una exposición internacional de pictorialismo. Stieglitz pidió control absoluto de la exposición y contó con la ayuda de Haviland, C. H. White y el pintor Max Weber. La exposición presentó 600 fotografías en las que cada uno de los fotógrafos invitados mostraba obras en las que se manifestara su propio desarrollo artístico en los años recientes. La galería compró 15 fotografías para su colección y destinó una sala para su muestra permanente. La Fotografía por fin se reconocía como un de las Bellas Artes. El crítico Sadakichi Hartmann a propósito de la exposición

¹⁷⁵ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 162.

expresó que el pictorialismo estaba dividido; un grupo, moribundo, prefiere temas y tratamientos cercanos al estilo de los pintores, mientras que el otro, en el que por puesto se incluye Stieglitz, explora los verdaderos temas y texturas de la fotografía.¹⁷⁶



Grand Prix. Edward Steichen. 1907.

En la búsqueda por la imagen fotográfica artística se abría una nueva senda y se cerraba otra. El camino que pretendía crear fotografías utilizando, o copiando, el lenguaje de los pintores no había llevado al medio fotográfico a nada, tan sólo reiteró que la imagen fotográfica no era autónoma, no era un nuevo medio, sino solamente una nueva técnica que seguía el estilo pictorialista; mientras que la nueva senda que se llamó “fotografía directa” intentaba romper con las convenciones del pictorialismo y proponer nuevos cánones sobre los cuales fundamentar un nuevo, y sobretodo, verdadero lenguaje fotográfico, a partir de los recursos técnicos y expresivos propios, característicos, exclusivos, y en una palabra, esenciales de la fotografía.

¹⁷⁶ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 164.

Es así, que en medio de las vanguardias y los “ismos” artísticos, las imágenes fotográficas que empezaron a ser elogiadas y preferidas por los críticos y por los fotógrafos más avanzados fueron las que verdaderamente “parecían fotografías”; es decir, las que carecían de manipulación, y abrazaban con convicción, principalmente, la nitidez focal, la instantaneidad y, la geometría y texturas provocadas en combinación por la composición del encuadre y la iluminación de lo retratado.

Se puede decir que la fotografía en su nacimiento era ya “fotografía directa”, ya que el daguerrotipo o el calotipo rara vez se retocaban o alteraban. El retoque de retratos se convirtió en una práctica común a partir de la segunda mitad del siglo XIX –cuando apareció el colodión húmedo– pero su intención, por lo menos en un principio fue más “cosmética que estética”¹⁷⁷ ya que se pretendía agradar el gusto de los clientes desapareciendo algunos rasgos o suavizando las facciones, o las arrugas, del retratado.

Poco a poco, los artilugios empleados por el fotógrafo para agradar al público, se fueron volviendo la regla y no la excepción en la fotografía. Así se fue generando un cúmulo de convenciones estéticas que, dictadas por los clientes y no por los fotógrafos, terminarían por definir lo que era la imagen fotográfica. Por ejemplo: previo a la masificación del retrato gracias a la técnica del colodión que abarató los costos del proceso fotográfico, la gente encontraba el retrato fotográfico bastante feo e incluso incómodo de observar¹⁷⁸ (quizá como en la actualidad nos resulta molesto escuchar nuestra propia voz en una grabación). De igual forma, la nitidez, que inclusive se llegó a considerar poco natural o realista y que era rotundamente contraria a la pintura, generaba un retrato que no parecía un retrato, o por lo menos que no se parecía a los retratos a los que la gente estaba acostumbrada; y es en este intento por hacer que el retrato fotográfico se acercara al gusto de la masa –que tenía por referente el retrato pictórico, que la fotografía tuvo que camuflarse.

¹⁷⁷ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 167.

¹⁷⁸ Benjamin comenta que según el fotógrafo Karl Dauthenthey la máxima fotográfica que pedía al retratado jamás mirar a la cámara tenía su fundamento en que los espectadores de los daguerrotipos no se atrevían a contemplar detenidamente dichas imágenes porque su nitidez y fidelidad les hacían sentir que eran observados por los rostros diminutos contenidos en la imagen. Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía” *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 29

En 1907, Stieglitz realizó “El entrepunte”¹⁷⁹, imagen que se considera como el principio de la fotografía directa; con un disparo de una Graflex (cámara instantánea) logró capturar un conjunto de formas geométricas que muestran la disparidad social en un mundo mecánico. Lejos de su forma anterior de fotografiar, esta imagen la logró, en palabras de Hartmann, con “espontaneidad en el juicio y composición con el ojo” unidas en un acto casi intuitivo al momento del disparo.¹⁸⁰

Stieglitz y su galería “291” en la Quinta avenida en Nueva York se convirtieron pronto en el centro de la “fotografía pura” hasta 1917 que el Photo-Secession y la galería desaparecieron. Por su parte, Steichen se enroló en el ejército estadounidense y C. H. White abrió una escuela de fotografía. Este último junto con Gertrude Käsebier y Alvin Langdon Coburn fundaron en 1916 “The Pictorial Photographers of America” (Fotógrafos pictorialistas de América) con la intención de promover en Estados Unidos la fotografía pictorialista que hacía énfasis en la expresión artística y se alejaba de el uso documental, comercial o realista de la imagen. En 1921, Stieglitz organizó una exposición en las Anderson Galleries de Nueva York. John A. Tennant, director y editor de *The Photo-Miniature* describió así las imágenes:

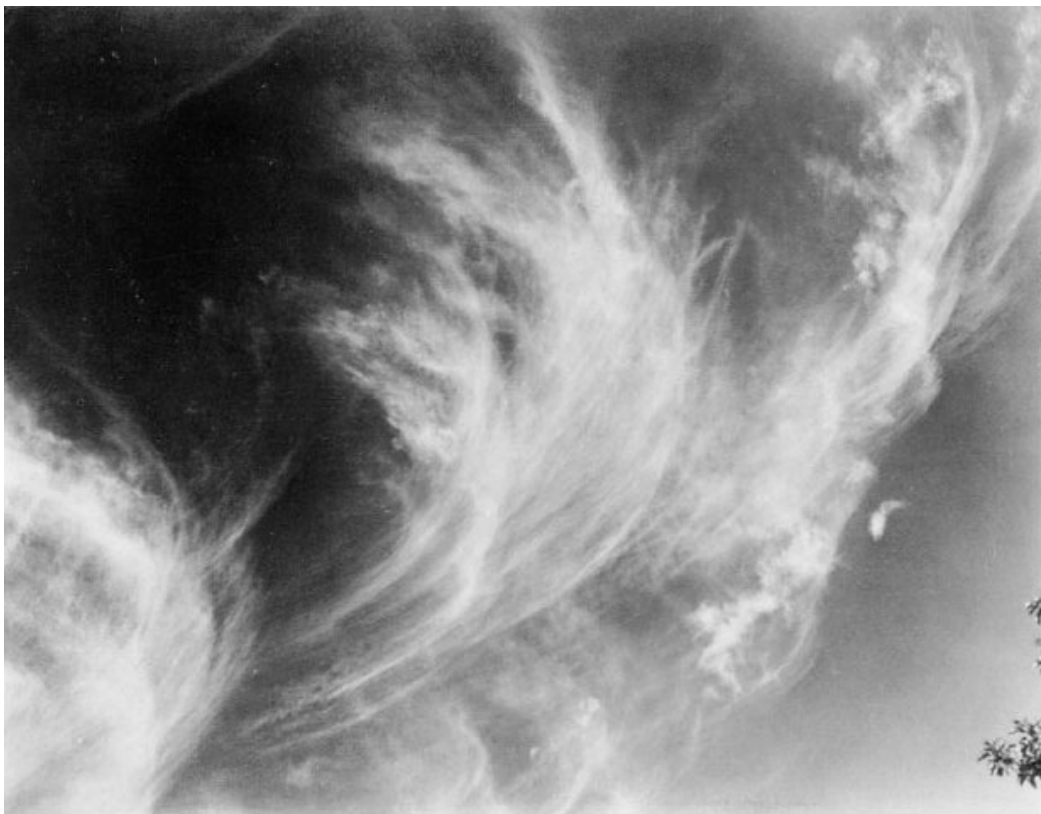
“Entretanto, en las fotos de Stieglitz, tenemos al tema mismo, en su propia sustancia o personalidad, tal como queda revelado por un juego natural de luces y sombras en su derredor, sin disfraz y sin intento de interpretación, simplemente puesto con una perfecta técnica. (...) Daban la impresión de estar en presencia de las personas que retrataban. No ofrecían la menor pista sobre el fotógrafo o sus amaneramientos, no mostraban esfuerzo de interpretación ni un artificio por el efecto; no había trucos de lentes o de iluminación. No puedo describirlas mejor, ni más completamente, que como fotografías llanas y directas... Me hicieron desear el olvido de todas las fotografías que había visto antes, y me he mostrado impaciente con las que he visto después, tan perfectas eran esas fotos en su técnica, tan satisfactorias en esas cualidades más sutiles, que constituyen lo que habitualmente llamamos ‘obras de arte’.”¹⁸¹

¹⁷⁹ Ver imagen en la página 54.

¹⁸⁰ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 168.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 171.

En sus fotografías de nubes, vemos el verdadero poder de Stieglitz. Estas imágenes fotográficas, que él mismo llamo “equivalentes” -por considerarlas como equivalentes a sus ideas, pensamientos o aspiraciones- son imágenes abstractas que muestran formas y tonalidades difíciles de identificar, pero, que por su propia naturaleza fotográfica finalmente pueden reconocerse como nubes, ya que estas abstracciones, al ser consideradas fotográficas, le suponen al espectador, un núcleo significativo reconocible; lo que muestra que el gran talento de Stieglitz y el uso que hacen de la imagen fotográfica, sobre todo él y sus contemporáneos, consiste en apoderarse de lo común y familiar para transformarlo, a través de la fotografía pura, en una representación bella dotada de un nuevo sentido, es decir, la imagen de las nubes se convierte en vehículo de algo más que nubes.



Equivalente. Alfred Stieglitz. 1930.

La labor del fotógrafo moderno, ya no es crear situaciones “bellas” a retratar auxiliado por técnicas que le quiten lo fotográfico a la imagen; por el contrario, ahora será descubrir en la cotidianidad, a través de la mirada fotográfica, belleza y carga significativa –ocultas al ojo rutinario-, para posteriormente mostrar ese punto de vista al público. Paul Strand, que también comulgaba con las ideas de Stieglitz y que había sido

publicado en 1916 y 1917 en *Camera Work* sostenía que el principal quehacer del fotógrafo es conocer a la perfección las limitaciones y las cualidades de la fotografía, porque es precisamente desde este conocimiento que se puede utilizar la máxima expresividad del medio. Strand gustó de fotografiar los engranajes de maquinarias, telarañas, plantas, piedras. También fue maestro en la escuela de C. H. White.

La nueva estética de la fotografía directa se extendió ya en la década de los veinte; influyó el trabajo de los documentalistas de la *Farm Security Administration*, como Walker Evans o Dorothea Lange¹⁸² –y también entró en el mundo de la fotografía de moda de la mano de Steichen, que en 1923 se incorporó a Condé Nast como director de fotografía (de esa época destacan sus trabajos para *Vogue* y *Vanity Fair*).



Dynarzade. Para Revista Vogue. Edward Steichen. 1924.

¹⁸² Ver imagen en página 206.

En 1920, en California, Edward Weston que hasta el momento había sido un destacado en el pictorialismo, en un ejercicio autocrítico se acercó a la fotografía directa experimentando con abstracciones: nubes, o desnudos femeninos en los que destacaban las formas geométricas a partir de las líneas o contornos que los delimitaban visualmente. Y en 1921, en Nueva York, conoció a Stieglitz quien le hizo recordar que el camino de la fotografía era el realismo. Entre 1923 y 1926 Weston se mudó a México, dónde encontró el terreno adecuado para seguir experimentando en la línea realista. Ahí formó parte del círculo de artistas de la vanguardia mexicana, como Diego Rivera, Frida Kahlo o Manuel Álvarez Bravo –quien es considerado el fotógrafo más importante de México.¹⁸³



Parábola óptica. Manuel Álvarez Bravo. 1931.

¹⁸³ Marie-Loup Sougez. *Historia de la fotografía*. 8ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. p. 422.



Desnudo. Edward Weston. 1936.

En 1932, fue fundado “Grupo f/64”, por un conjunto de fotógrafos que trabajaban en la línea de Weston; entre estos destacan: Ansel Adams¹⁸⁴, Imogen Cunningham y el mismo Edward Weston. El nombre del grupo viene del número correspondiente al diafragma más cerrado que se puede utilizar al tomar una foto y que da la mayor profundidad de campo a una imagen –técnica ampliamente utilizada por Weston y todos los integrantes del grupo. Los cánones estéticos que promovían quizás nos puedan parecer en este momento dogmáticos, pero si consideramos que este grupo fue contemporáneo a la promulgación de “manifiestos” de diferentes vanguardias, podemos ver en justicia que tal enfoque “dogmático” no era más que una etapa en el proceso de búsqueda de identidad de la fotografía. El Grupo f/64 sostenía

¹⁸⁴ Ver imagen en página 268.

principalmente lo siguiente: toda fotografía debe tener nítidamente enfocados todos los detalles que en ella aparezcan (para esto se utilizaba el f/64), toda fotografía debe estar impresa por contacto (y no por ampliación) en papel brillante en blanco y negro, toda fotografía debe ser montada sobre una superficie blanca, ninguna fotografía puede mostrar manipulación o eludir a la realidad en su tema.¹⁸⁵ Las fotografías que cumplieran con las características anteriormente mencionadas son las que se llamaron “fotografías puras”. A pesar del éxito del que gozó este grupo, y de que se convirtió en la punta de lanza de la fotografía artística en Estados Unidos, se disolvió en 1935 apenas 3 años después de su creación.

En Europa, Albert Renger-Patzsch¹⁸⁶ era el expositor de lo que se llamaba la Nueva Objetividad. Sus imágenes también eran directas; gustaba de los primeros planos de plantas o animales, o de registrar calles solitarias, edificios industriales, detalles de maquinaria, etc. En las imágenes de Renger-Patzsch se destacan la textura, la forma y la luminosidad de los objetos, todos ellos armonizados dentro de un encuadre de composición geométrica y equilibrada.

También fue en el contexto de la década de 1920, que Atget, que llevaba poco más de 20 años fotografiando París sin tener el más mínimo éxito, por fin encontró bien recibidas sus imágenes fotográficas, principalmente entre los surrealistas. La intención de sus fotografías era poder capturar todas las escenas aptas para reproducirse en cuadros para crear una especie de almanaque, o catálogo, que fuera de utilidad a los pintores. En todas sus imágenes utilizaba una cámara de placa de 18x14cm. lo cual lo alejaba del estilo instantáneo y en todas resulta obvio que la gente retratada está posando¹⁸⁷. Una de las cosas que vuelve interesantes sus imágenes es que ninguna sigue los cánones impuestos por la pintura, y es por esta honestidad en sus alcances que queda clara al no intentar hacer fotografía artística sino simplemente fotografías, que se puede considerar como un fotógrafo directo, aunque su técnica perteneciera todavía al siglo XIX. Atget al estar a la caza de escenas dignas de ser pintadas, volvió su cámara una máquina de registrar circunstancias felizmente azarosas y bellas: lo mismo el escaparate de una tienda en donde vemos maniquíes vestidos como caballeros elegantes, que

¹⁸⁵ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 192.

¹⁸⁶ Ver imagen en página 57.

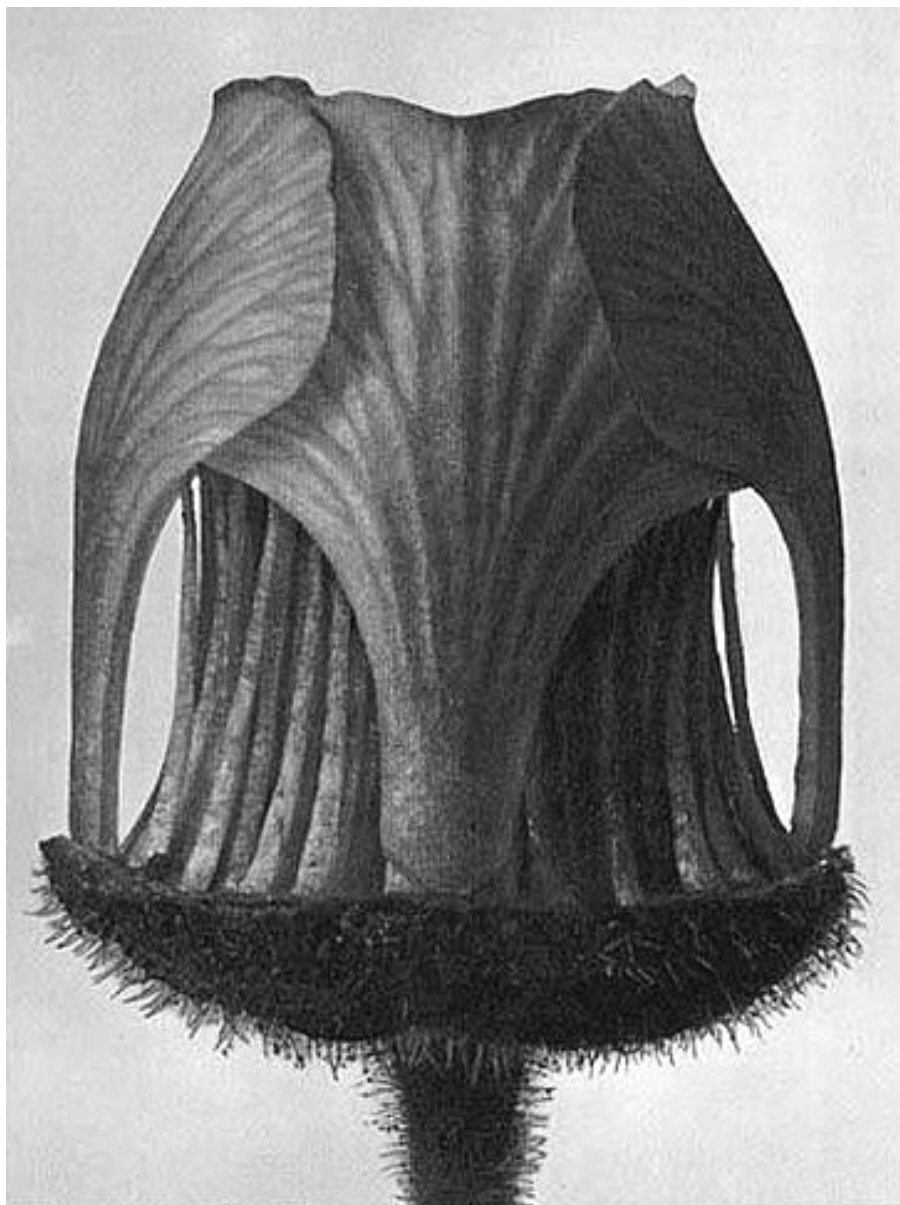
¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 195.

estatuas en Versalles o vendedores ambulantes. Sus imágenes interesaron a los surrealistas que probablemente en ellas encontraban un sabor a *objet trouvé* o a *ready made*. De cualquier forma, Atget nunca se interesó por el surrealismo ni compartió con ellos sus posturas políticas o morales. En 1926 le invitaron a publicar algunas imágenes en la revista *La Révolution Surréaliste*, Atget pidió que no se publicara su nombre junto a ellas, ya que las fotos que el tomaba eran un simple documento. Se dice que en alguna ocasión Man Ray le regaló una pequeña cámara manual, Atget la rechazó diciéndole que esas cámaras instantáneas, que no necesitaban de preparación para hacer la toma, eran más rápidas que su pensamiento.



Avenida de los Gobelinos. Atget. 1927.

Un caso parecido al de Atget fue el de Karl Blossfeldt, que se dedicó durante mucho tiempo a fotografiar en primer plano y fondo neutro diferentes formas que encontraba en la naturaleza, pensando que esas fotografías le servirían como material didáctico para la clase de estampados que daba en Bauhaus. Dichas imágenes publicadas en el libro *Urformen der Kunst* fueron consideradas como fotografías artísticas que lo situaban en el centro de la vanguardia de la Nueva Objetividad. En este caso, Blossfeldt sí aceptó para sus imágenes el calificativo de artísticas y para sí mismo el de artista.



Deum rivale. Capullo con pétalos retirados. Formas de la Naturaleza.
Karl Blossfeldt, 1929.

En las imágenes de Blossfeldt lo que el fotógrafo aportaba, era la belleza del mundo que por su tamaño estaba fuera del alcance del ojo humano. Al ampliar de tamaño tallos y hojas repentinamente estos se convertían en columnas o balaustradas dignas del mejor arquitecto. Así tenemos que en la fotografía directa o en la Nueva Objetividad, lo que importaba era un punto de vista novedoso que resultara estético desde el cual se presentara un referente sin más manipulación que el acto fotográfico y sus condiciones técnicas de posibilidad. No es de sorprender que los puntos de vista fuera de lo común de objetos o situaciones comunes se convirtieran en lo más buscado por los fotógrafos, que en esta exploración llegaron a depender de encuadres que produjeran perspectivas poco habituales al ojo humano.

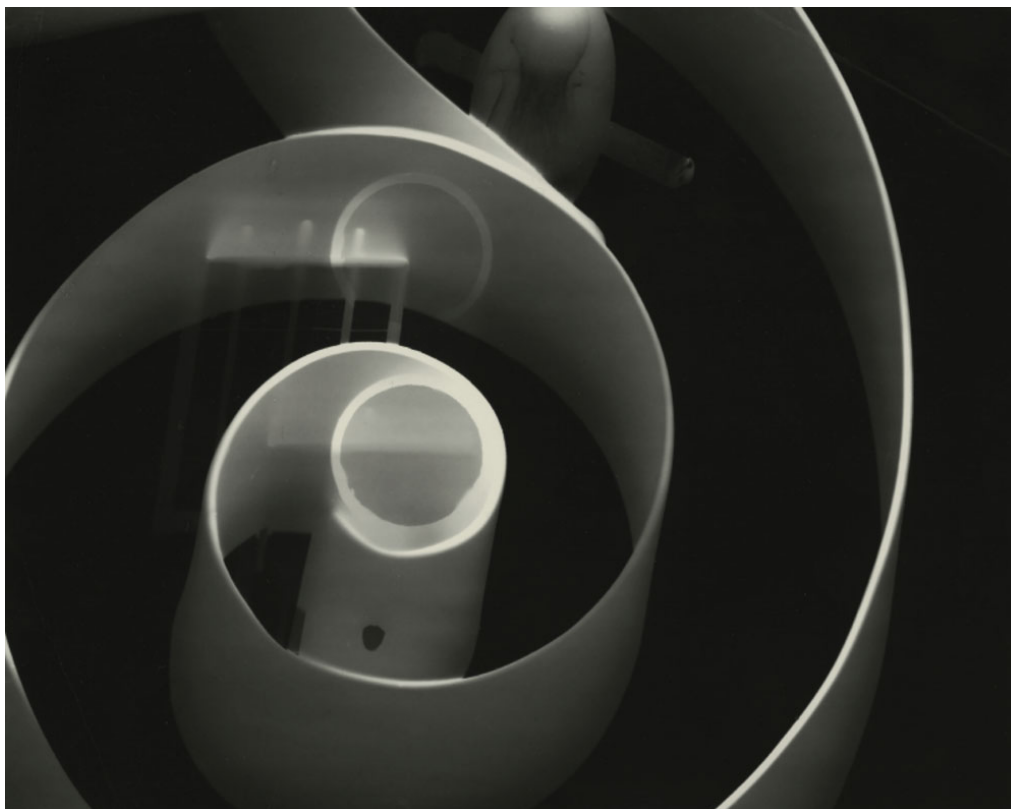
Por el otro lado, en medio de vanguardias artísticas que desligadas de la mimesis se regodeaban en lo abstracto, algunos fotógrafos trataron de “liberar” a la imagen del referente exterior, pero paradójicamente, sin perder el referente que hasta el momento era una de las cualidades evidentemente fotográficas. Para esto Coburn ideó utilizar una especie de caleidoscopio frente a la lente de su cámara y generar imágenes que Ezra Pound bautizó como Vortografías.¹⁸⁸ De igual forma, Man Ray experimentó con diferentes técnicas ópticas que permitieran a la fotografía no solamente registrar la realidad sino también transformarla en su registro fotográfico; para esto se ayudó de procesos como la solarización¹⁸⁹ o la múltiple exposición¹⁹⁰, de la que también era partidario Alexander Rodchenko.

Man Ray y Moholi-Nagy, entre otros, fueron un poco más allá e intentaron generar imágenes fotográficas sin cámara, solamente poniendo objetos sobre el papel emulsionado para registrar las sombras que producían (esta técnica recibió diferentes nombres según el autor que las utilizaba, como por ejemplo, Schadografías en el caso de Christian Schad o Rayogramas en el caso de Man Ray, aunque el nombre con que se les conoce en general es el de fotogramas).

¹⁸⁸ Ver imagen en página 56.

¹⁸⁹ Ver imagen en página 58. Técnica mediante la que se detiene parcialmente el revelado del positivo fotográfico al tiempo que se expone brevemente a la luz para, principalmente, invertir tonos parcialmente y generar altos contrastes.

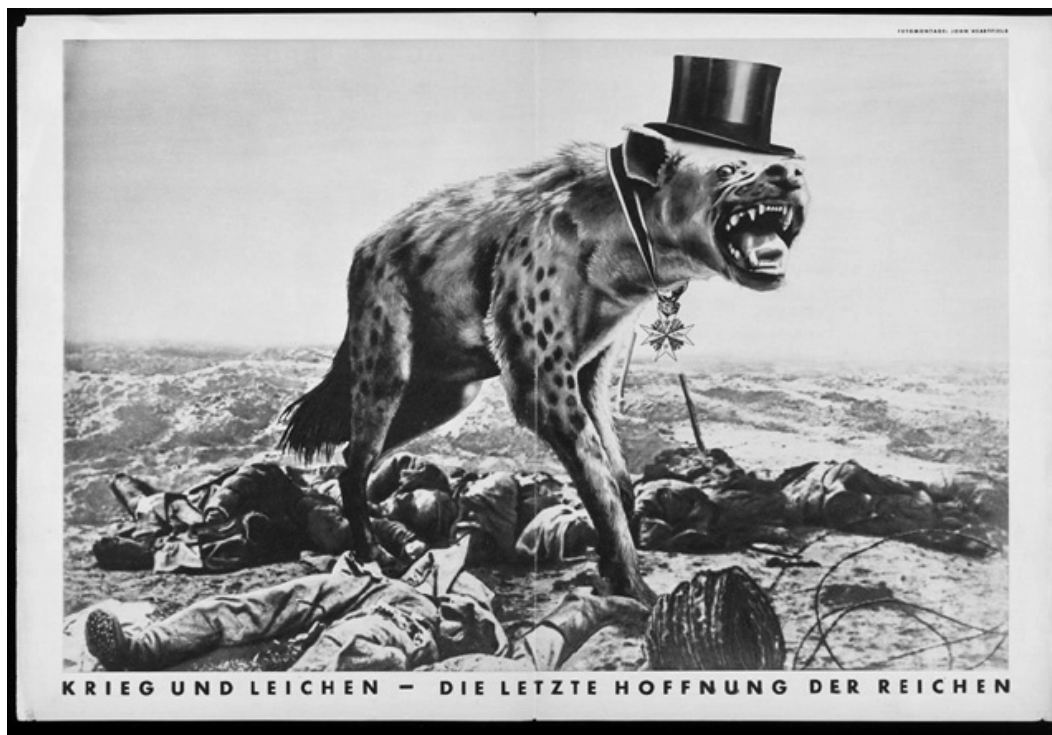
¹⁹⁰ Ver imagen en página 274. Técnica en la que varias capturas se realizan sobre una misma película resultando imágenes superpuestas.



Fotograma. Laszlo Moholí-Nagy. 1943.

También en este ambiente nació la práctica del fotomontaje, ya no con la intención de generar una imagen naturalista o figurativa, sino como exploración de la expresividad de la imagen en la que se pretendía a partir de la evidente yuxtaposición de diferentes fotografías lograr una nueva imagen. El fotomontaje fue una técnica bien acogida entre los surrealistas; después de todo, el fotomontaje parece ser favorecedor del encuentro de una máquina de coser y una sombrilla sobre una mesa de disección, claro está, aunque este encuentro no sea casual. De igual forma, al yuxtaponerse imágenes cargadas de significado, podían enfatizarse los mensajes claros y rotundos sobre la realidad que el fotógrafo presenciaba; es decir, mediante el fotomontaje, el fotógrafo puede intervenir la realidad registrada y no solamente reproducirla, aunque nadie espera que lo mostrado en un fotomontaje tenga un referente real fuera de la imagen. En esta vertiente fotográfica es de destacar el incisivo trabajo de Josep Renau¹⁹¹ y de John Heartfield, aunque este último parece estar más cercano a la propaganda que al arte. Tampoco es casualidad que el fotomontaje se haya convertido en uno de los principales recursos de la publicidad.

¹⁹¹ Ver imagen en página 85.



Guerra y cadáveres – la última esperanza de los ricos.
En la Revista AIZ. 24 de abril 1932. John Heartfield. 1932.

3.3.1. Instante decisivo y fotografía moderna.

Tanto la fotografía directa como la Nueva Objetividad se dedicaron a perfeccionar la representación fotográfica en coordenadas espaciales; es decir, la composición de la imagen fotográfica se seguía viendo desde una perspectiva pictórica, ya no por los parámetros academicistas decimonónicos, sino más bien, porque el fotógrafo seguía componiendo su imagen, exclusivamente, desde la disposición de su encuadre; es decir, el fotógrafo buscaba puntos de vista que dispusieran espacialmente los elementos a registrar de una forma que él considerara estética, pero se olvidaba por completo de que la cámara fotográfica no sólo tenía por característica registrar el espacio, sino que gracias a su obturador, también podía capturar determinadas fracciones de tiempo. No tenían en consideración que en las imágenes fotográficas el tiempo y el espacio se conjugan, o por lo menos, su gusto no se interesaba por esa variable. No hay que olvidar que la mayoría de los temas de los fotógrafos eran objetos inertes, como frutas, piedras, plantas, flores o metales, edificios o paisajes, y que cuando se trataba de retratos, por lo general las personas, aunque no lucían una pose tan acartonada como a las que el desarrollo técnico obligaba en el siglo XIX, al estar demasiado conscientes de la cámara sostenían una pose que quizás en un inicio había

sido espontánea, o simplemente, el fotógrafo interesado en como el rostro o el cuerpo ocupaban el espacio, olvidaba que lo que tenía frente era un ser con respiración y ritmo cardiaco y lo abstraía como si se tratara de una escultura o un volumen que marcaba el espacio positivo en su encuadre.

Los avances técnicos lograron que, al reducir el tamaño de las cámaras y mejorar la velocidad de las películas, los fotógrafos aficionados y los fotoperiodistas pudieran capturar imágenes *infraganti* o inadvertidas (*candid camera*) en las que la pose no existía ni mínimamente y que parecían constatar mejor la vida; junto a estas imágenes, las fotografías artísticas se consideraban demasiado estáticas y frías.

Alguno de los primeros fotógrafos “artistas” en trabajar la instantaneidad como un valor fotográfico fueron André Kertész, Brassai, Bill Brandt, y aunque en ese momento nadie lo sabía, el niño Jacques-Henri Lartigue; pero el que verdaderamente se convirtió en maestro del instante y llevó la capacidad fotográfica de capturar lo irrepetible a consolidarse como el valor fotográfico por antonomasia fue Henri Cartier-Bresson.



El Zyx 24 se eleva. Dédé y Robert intentan elevarse también.
Jacques-Henri Lartigue. Rouzat, 1910.

En 1933 en la Julien Levy Gallery, Nueva York, Cartier-Bresson expuso por primera vez su trabajo hecho con su cámara Leica que le permitía explorar la composición en el tiempo. Sus imágenes fueron catalogadas como “fotografía antigráfica”. El público tuvo la impresión de que esas imágenes se debían a un disparo automático y por lo tanto al azar; en resumidas cuentas, no eran imágenes obra del talento, sino del accidente, ya que era muy difícil creer que hubieran sido compuestas deliberadamente.¹⁹²

El nuevo sentido que Cartier-Bresson le da expresamente al acto de fotografiar podría confundirse con la ausencia de intención de un disparo azaroso, pero nada más contrario a la intención del fotógrafo. Cartier-Bresson considera que la fotografía debe de buscar y encontrar lo que es invisible al ojo común, no sólo en el espacio, como sus antecesores lo hicieron, sino también en el tiempo, mejor dicho en su coyuntura. Sus composiciones de ninguna forma son azarosas, en ellas se encuentra en un perfecto equilibrio la presencia geométrica y la cotidianidad propias de la fotografía directa (que se manifiesta en su encuadre y en lo que el llama los ecos visuales), al mismo tiempo que la vida innegable de la imagen verdaderamente instantánea. Según Cartier-Bresson, el mundo de vez en cuando tiende a organizarse tan sólo por un instante, y deja atrás su azaroso y rutinario caos, para dar paso a un momento de armonía, donde la realidad manifiesta su verdadero sentido de una forma estética. La labor del fotógrafo, es precisamente descubrir ese momento, aprender a verlo y a predecirlo, para así “atrapar en una sola imagen lo esencial que surgía de una escena.”¹⁹³ Esta es la vocación del fotógrafo y de la fotografía, muy lejos de los alcances del pintor, sus oleos y su lienzo. La imagen fotográfica se convierte en imagen suprema obtenida gracias a la cámara como instrumento científico, y el “instante decisivo” encarna el sueño moderno de dominio sobre la naturaleza: conocer la realidad para predecirla y controlarla.

¹⁹² Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 225.

¹⁹³ Henri Cartier-Bresson. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 16.



Refugio anti aéreo repleto improvisado en el Metro de Liverpool. Bill Brandt. 1940.



Henri Cartier-Bresson. Liverpool, 1963.

4. Historia del realismo fotográfico.

En la actualidad es común, y hasta obligatorio, poseer retratos de nuestros seres queridos. Los guardamos y organizamos dentro de nuestras carteras, sobre nuestros muebles, como fondos de pantalla en nuestros ordenadores y finalmente los organizamos en álbumes –físicos o virtuales– que dan un sentido a nuestra historia personal y familiar. Del mismo modo, nuestro entorno se encuentra tapizado por retratos de celebridades: cantantes, actores, políticos, deportistas, etc. La mayoría de la veces, estos retratos sirven como un recuerdo o una evidencia de algún acontecimiento social: una boda, un bautizo, una victoria electoral, etc.; y a tal grado se ha compenetrado el acto de fotografiar con los rituales sociales que todos ellos parecen incompletos si, al mismo tiempo que se celebran, no hay un aparato a la mano para fotografiarlos. De la misma forma, un documento como pasaporte, DNI., credencial escolar, etc., nos parecería incompleto sin un retrato fotográfico que ilustre la fisonomía del referido.

La fuerza que permite a la imagen fotográfica tener este uso retórico es su “transparencia” ser el *analogon* perfecto de la realidad: un mensaje sin código.¹⁹⁴ Pero ni dicha “transparencia” ni su uso retórico le son inherentes a la imagen fotográfica; esta cualidad considerada esencial de la fotografía es resultado de un proceso histórico.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Roland Barthes. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1986. p 13.

¹⁹⁵ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 51.

4.1. *Álbum familiar.*

A lo largo de la historia de la fotografía el retrato fotográfico ha tenido por finalidad la descripción del individuo y su identidad social; pero sin dejar de lado que también se ha considerado una mercancía cuya posesión confiere un status social.

El “aura” de los retratos pictóricos en miniatura se transfiere a los primeros retratos fotográficos¹⁹⁶ elaborados con la técnica del daguerrotipo y también se conserva en las *carte de visite*¹⁹⁷ en las que aparecían desde personajes celebres hasta obras de arte clásico.

Así mismo, la producción de estos retratos fotográficos se convierte en la producción de significados en los que una clase social legitima su pertenencia a esa misma clase social, por medio de la representación de producción y posesión de los objetos que su clase demanda.¹⁹⁸ De esta forma tenemos que la historia de la fotografía es primordialmente una historia de necesidades fabricadas y satisfechas alternativamente gracias a un flujo ilimitado y constante de bienes de consumo; es decir, la concepción de la historia es paralela a un modelo de crecimiento capitalista en el siglo XIX.¹⁹⁹

“En ningún otro aspecto es esto tan evidente como en el ascenso del retrato fotográfico que corresponde a una etapa concreta de la evolución social: el ascenso de las clases medias y medias bajas hacia una mayor importancia social, económica y política”²⁰⁰

Si consideramos entonces a la fotografía como una invención que pretendía satisfacer la necesidad de una nueva clase burguesa ilustrada en sus afanes de

¹⁹⁶ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 54.

¹⁹⁷ Disdéri en 1854 inventa una cámara fotográfica capaz de tomar entre 6 y 8 fotos pequeñas en el espacio en que anteriormente solo se podía plasmar una imagen grande, abaratando los costos de producción del retrato.

¹⁹⁸ *Op.cit.*, p. 54.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem.*

legitimarse y representarse a sí misma, tendríamos que señalar a la *camera obscura* y al fisionotrazo²⁰¹ como antecesor de la fotografía y sus pretensiones de reproducción veraz por medio de un proceso mecánico.²⁰²

En 1839, cuando Daguerre da a conocer su proceso fotográfico lo hace definiendo al daguerrotipo como un modelo directo y “natural” de la realidad, convirtiendo así este nuevo medio en lo que tanto esperaba la nueva clase social emergente.

En 1842, los tiempos de exposición se reducen a entre 40 y 20 segundos, lo que permite que el daguerrotipo pueda ser empleado con eficacia en el retrato de seres humanos y no solamente en el registro de naturalezas muertas, monumentos y edificios. Los estudios fotográficos se convierten en un negocio pujante en el que el 95% de los daguerrotipos realizados eran retratos.²⁰³ La competencia de los estudios y talleres fotográficos provocó que el precio de los daguerrotipos se redujera a 2 copias por 25 centavos.²⁰⁴

El proceso de William Henry Fox Talbot llamado Calotipia, aunque utilizaba materiales mucho más baratos no fue aceptado por el mercado. El público acostumbrado a la gran nitidez y brillantez del daguerrotipo no aceptó del todo el calotipo debido a que este último generaba impresiones con escasa nitidez. Y es así que el calotipo se utilizó sobretodo para registrar arquitectura y paisaje.

En 1851, surge la técnica del colodión húmedo, que fusiona las ventajas de las anteriores, utilizando un negativo –igual que el calotipo– pero en este caso de vidrio en lugar de papel, gracias al cual se conservaba la calidad del daguerrotipo y se requería menor tiempo de exposición.

A partir del colodión húmedo es que surge una verdadera industria del retrato fotográfico y no sólo eso, sino que al abaratare el proceso fotográfico muchos

²⁰¹ El fisionotrazo es un instrumento inventado en 1786 por Guilles-Louis Chrétien que se utiliza para trazar el perfil de objetos y personas en retratos.

²⁰² John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 57

²⁰³ *Ibid.*, 61

²⁰⁴ *Ibid.*, 62

aficionados, como Lewis Carroll y Julia Margaret Cameron, pudieron explorar las capacidades expresivas del nuevo medio, logrando resultados que estaban muy lejos de los procurados por los talleres y estudios profesionales.²⁰⁵

En 1854, Disdéri entró al mercado con lo que llamó *carte de visite*²⁰⁶, y aunque la imagen que resultaba era comúnmente más pequeña que la del daguerrotipo tuvo gran éxito comercial debido a su bajo costo.

En 1878, Charles Harper Bennett desarrolló una placa seca utilizando gelatina en lugar de colodión que permitía exposiciones de 1/25s lo que trajo una nueva revolución del retrato: por primera vez las cámaras podían sostenerse al disparar con la mano sin necesitar trípode, y las placas no tenían que ser reveladas al momento y se podían entregar a un laboratorio para que lo hiciera.²⁰⁷

En 1888, George Eastman lanzó al mercado la cámara Kodak, que ya usaba un carrete de película flexible. Eastman dirigió todos sus productos a los fotógrafos aficionados en lugar de a los profesionales de la fotografía teniendo gran éxito, incluso todavía en la actualidad.

“Con el lema ‘Apriete el botón y nosotros hacemos el resto’, la Kodak llevó la fotografía a millones de personas a través de un proceso de producción plenamente industrializado. En vez de acudir a un retratista profesional, ahora las personas sin formación ni conocimientos se hacían sus propias fotos y guardaban los resultados íntimos, informales o de mala calidad de composición en álbumes familiares.”²⁰⁸

Todos estos cambios en el mercado fotográfico provocaron que los retratistas – que muy probablemente algún día habían sido grabadores o miniaturistas– cambiaran de giro, y convirtieran sus estudios en tiendas de material fotográfico para aficionados.²⁰⁹ Este entorno fue el que propició la popularización y desarrollo del álbum fotográfico

²⁰⁵ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 67.

²⁰⁶ Ver imágenes en páginas 37, 38 y 40.

²⁰⁷ *Op.cit.*, p. 73.

²⁰⁸ *Op.cit.*, 75.

²⁰⁹ *Idem.*

como lo entendemos hoy en día, y que parece estar en proceso de extinción o, por lo menos, de cambio drástico a causa de las emergencia de nuevas tecnologías.

4.1.1. Retrato, documento y reliquia.

El álbum fotográfico no sólo es un lugar para depositar las fotografías; su papel en el ámbito fotográfico es mucho más complejo de lo que a primera vista podría parecer. En el momento de su aparición, la fotografía, rápidamente se posicionó como el documento social y familiar por excelencia, desplazando, o por lo menos compitiendo contra otros como la pintura o la correspondencia –que ahora está prácticamente en desuso en los países ricos debido a la popularización del e-mail.

En el caso de los documentos pictóricos, como serían los retratos o las miniaturas, la fotografía ganó fácilmente la competencia. El sentido que tenían estos objetos pictóricos, era el de ser un registro visual y su valor residía en el grado de iconicidad, es decir, en lo afortunado de su esfuerzo mimético desde parámetros “realistas” logrando que el retrato se “pareciera” al retratado, cuidando proporción, forma, etc. Sobra decir que la fotografía al ser considerada como “espejo con memoria” cumplía con el “realismo” más eficazmente que la pintura. Pero dicha “eficacia” en muchos casos disgustaba a los retratados por su “exceso” de realismo y de ahí que surgiera el estilo fotográfico llamado “pictorialista”.

Con otro tipo de documentos de historia social o familiar la competencia se desarrolló en territorios donde la fotográfica no tenía una supremacía tan clara. Este es el caso de cartas, mechones de pelo, el primer zapato de un bebé, alguna joya o, en general, algún objeto que tuviera lo que llamamos valor emocional. El valor emocional de los objetos radica en que los asociamos con algún acontecimiento o persona que nos gusta recordar y que fue importante para nuestra historia personal y/o familiar. Por ejemplo: una joya que mi abuelo le dio a mi abuela el día que conmemoraron sus 50 años de matrimonio, o el telegrama que le enviaron a mi bisabuela para avisarle que su primer nieto había sido un niño.

Estos objetos que nos recuerdan a alguna persona, son objetos que tienen una relación directa con aquella persona a la que nos recuerden, mientras que los que nos recuerdan algún acontecimiento, por lo general, son objetos que son documentos, es decir, que su sentido, aunque no sea directamente documental, nos sirven como símbolo del acontecimiento a recordar.

El objeto que se relaciona directamente con la persona a recordar lo llamamos reliquia, y puede ser desde un mechón de pelo, las cenizas de un muerto, la sangre de un santo, hasta un objeto que la persona haya utilizado o por el que sintiera una especial predilección; es decir, en el mismo sentido que en el contexto católico y de la veneración de sus Santos se entiende una reliquia por contacto: objetos que hayan pertenecido a la persona o estado en contacto con ésta. Por otro lado, también tenemos los objetos que simbolizan eventos, acciones o incluso sentimientos, y por esta característica depositamos en ellos un valor sentimental y/o un valor de evidencia documental. Por ejemplo, alguien puede guardar a manera de “separa libros” los pases de abordar para recordar algún viaje en avión que hizo con un ser querido.

Es fácil entender que en un principio la fotografía de un bebé no podía sustituir un mechón de pelo de éste, o que la fotografía de un cónyuge muerto no pueda sustituir la primera carta de amor que éste escribió. De hecho, actualmente la fotografía aún no logra sustituir totalmente dichos documentos y/o reliquias, pero es cierto que los complementa de forma indispensable.

La lucha que sí le ha ganado la fotografía a dichas reliquias es que cada vez las utilizamos menos, es decir, aunque seguimos pensando que una reliquia tiene más valor que una fotografía, nos conformamos con coleccionar o almacenar fotografías. Difícilmente, cuando mi generación muera, la generación siguiente encontrará entre nuestros tesoros sentimentales, cartas, mechones, listones, etc. ya que es una práctica que se ha perdido favoreciendo la imagen fotográfica en soportes digitales. Incluso el coleccionar algunos tipos de reliquias empieza a verse como señal de mal gusto. El ejemplo claro son los souvenirs turísticos –incluso el acto mismo de coleccionar comienza a considerarse como un ejercicio kitsch, ya sea voluntario o involuntario.

A medida que la fotografía fue dejando de considerarse simplemente un icono y comenzó a tenerse más en cuenta la relación causal que está tiene con su referente, es decir, su capacidad de index o huella, fue adquiriendo un status de reliquia. Curiosamente, al mismo tiempo que en la actualidad las reliquias pierden protagonismo, las fotografías han adquirido el status que antiguamente gozaban éstas.

Roland Barthes, al reflexionar -en su libro *La cámara lúcida*- sobre la fotografía desde el punto de vista del consumidor y/o retratado de imágenes fotográficas y su experiencia, no duda en aceptar el status de reliquia que se predica de las imágenes fotográficas y no se equivoca al mostrar que la opinión corriente es esa.

4.1.2. Álbum, identidad e historia.

A partir del uso del álbum fotográfico en la segunda mitad del siglo XIX entre las clases privilegiadas,²¹⁰ las familias fueron elaborando su propia historia “oficial”; ya que en el álbum se conservaban y organizaban todas las imágenes fotográficas que mostraban acontecimientos importantes protagonizados por los miembros del clan. La construcción de un relato histórico familiar y su relación con el álbum fotográfico, termina siendo similar a la forma en la que “la memoria colectiva de una cultura, de cuya tradición extraemos nuestras imágenes, reconoce su cuerpo técnico en la memoria institucional de los archivos y los aparatos.”²¹¹ Rosalind Krauss describe la relación entre fotografía y familia de la siguiente forma, en sus propias palabras y citando a Bourdieu:

“Sacamos la cámara fotográfica para ‘eternizar’ las reuniones de la familia, las vacaciones, los viajes. Su lugar lo encontramos en los ritos de culto doméstico, y la dirigimos hacia los momentos sagrados de dicho culto: los matrimonios, los bautizos, los cumpleaños, etc. Consideramos que la cámara fotográfica es un utensilio que únicamente ilustra, registra de forma pasiva el hecho objetivo de la integración del grupo familiar. Sin embargo, su efecto es mucho más importante que esto. En parte es la fotografía la que motiva estas reuniones familiares. Forman parte del fantasma colectivo de la

²¹⁰ Pierre Sorlin. *Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 40.

²¹¹ Hans Belting. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. p. 84.

cohesión familiar y la cámara fotográfica es, en este sentido, un instrumento proyectivo y un elemento del teatro que elabora la familia para convencerse de que está reunida e indivisa. Tal como lo expresa Bourdieu, ‘la fotografía en sí –en casi todos los casos– no es más que la reproducción de la imagen de la integración del grupo.’²¹²

La elaboración de la historia “oficial” familiar se conforma por todos los sucesos que se considera de buen gusto fotografiar –así, cualquier cambio positivo en la vida doméstica o en las relaciones familiares implica un aumento en la actividad fotográfica.²¹³ No hay que olvidar que fotografiar es escoger o descartar situaciones, y la edición fotográfica –que sería el proceso de escoger qué fotos son dignas del álbum– sigue la misma lógica: para mostrar algo, tenemos que ocultar o ignorar algo más.

Es así que empieza a existir una historia familiar “oficial” que se registra y se muestra, mientras que existe una historia “no oficial” que aunque se registra se mantiene oculta o lejos del álbum fotográfico; por si esto fuera poco, también existe una cuasi o pseudo historia familiar, más bien una leyenda familiar, que es la que ni siquiera se registró: que sólo es conocida por algunas personas y se transmite por tradición oral, algunas veces contando con algún documento no fotográfico como apoyo.²¹⁴

La historia “oficial” mostrada en los álbumes de familia por lo general se constituirá por todos los hechos que muestra su consolidación dentro de un ámbito social y/o económico estimable desde criterios burgueses²¹⁵. Por ejemplo: la boda de una pareja joven cumpliendo los parámetros sociales y morales burgueses que eran vigentes en ese momento²¹⁶, los ritos que oficializan el acto (firmas, papeles, autoridad civil, autoridad religiosa, gran fiesta, invitados elegantemente vestidos, ramo, etc.), viaje de “luna de miel”, llegada de un hijo, bautizo, fiestas infantiles de cumpleaños, más

²¹² Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 221.

²¹³ Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 63.

²¹⁴ Igual que en la Historia de los Estados Modernos, en las historias familiares también puede darse el caso de que lo que es historia “oficial” para una familias, para otra sea historia “no oficial” y viceversa.

²¹⁵ Después de todo, como se explica anteriormente, el aparato fotográfico surge de la burguesía para satisfacer necesidades de la burguesía.

²¹⁶ Tampoco hay que olvidar que la presencia de un fotógrafo profesional a pesar de la presencia de familiares aficionados a la fotografía, así como la existencia de un álbum donde se depositarán las imágenes correspondientes (muchas veces incluso el encargado de ordenar el álbum es el mismo fotógrafo contratado para tomar las fotos), son asimismo obligaciones de la sociedad burguesa.

viajes de la familia, primera gran compra (un piso, una casa, o un auto de lujo, etc.) ceremonias religiosas y/o civiles (primera comunión, graduación escolar, etc.) y boda del hijo, nietos, fotos de la vejez, fin.

Pero la historia-álbum “oficial” deja de los lados “no oficial” y “legendario” a familiares o ex-parejas indeseables, derrotas laborales y académicas, fracasos económicos, o que la familia se endeudó varios años para pagar la boda, que los recién casados discutieron por alguna infidelidad del pasado durante la “luna de miel”, que el hijo llegó después de varios embarazos interrumpidos, que antes de graduarse el hijo pequeño fue expulsado por conductas indebidas de varios colegios, y que los dos viejos que alguna vez empezaron su álbum fotográfico murieron entre dolores indescriptibles provocados por el ensañamiento terapéutico o accidentes horribles. También es cierto, que muchas otras fotografías de eventos perfectamente “incluibles” en el álbum son desechadas por cuestiones “estilísticas”, es decir, por criterios “estéticos” que determinan qué imagen fotográfica es buena o mala, ya no por su tema, si no por sus características formales

En esta construcción histórica se fundamenta todo lo que la familia o la persona concibe de sí misma (es su definición, su “retrato” su “espejo”, objetivo, fiel, casi científico) y, al mismo tiempo, “afirma la continuidad y la integración del grupo doméstico y las reafirma al ponerlas de manifiesto.”²¹⁷

No es en la memoria en donde se ahonda para buscar quien somos, ni quienes fuimos, no es en nosotros mismo donde quedan inscritas nuestras alegrías y nuestras penas, toda la experiencia subjetiva queda relegada al ámbito de lo confuso, lo ambiguo, lo “no cierto”, la leyenda, la ficción. Nuestra identidad queda escindida o desarticulada, fracturada, al contraponer las cosas que vivimos a las cosas que muestra la fotografía, y cuando tenemos que elegir qué es lo que verdaderamente somos, estamos obligados a elegir el álbum. De la misma forma, los nuevos miembros familiares (amigos, parejas,

²¹⁷ Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 67.

etc.,) podrán –y en algunos casos deberán– conocer la historia familiar gracias a una presentación comentada del álbum familiar que funciona como rito de integración.²¹⁸

Evidentemente la autoridad máxima en la constitución del relato-identidad fotográfico la ejerce la persona que controla la creación del álbum fotográfico. Esta persona puede ser simultáneamente fotógrafo y editor del álbum, pero por lo general ningún álbum se constituye con imágenes de un solo fotógrafo. Independientemente de eso, así como las familias, cuentan con un encargado del álbum que controla la difusión y exhibición de las fotografías con las que se ilustra la identidad oficial de una familia, también cuentan con un miembro que funge como el fotógrafo “oficial” de la familia, es decir, quien se encarga de tener una cámara a la mano para poder registrar momentos “fotográficos”. Estas fotos tienen por principal objetivo servir de materia prima para constituir el álbum fotográfico. Es de entre estas imágenes que el editor del álbum fotográfico escoge las que se asumirán como historia “oficial” y archiva las que forman parte de la historia “no oficial.”

Por otro lado, la no-historia de la familia, la leyenda, se constituye tanto por quien funja como fotógrafo o editor en tanto decidan activamente no actuar disparando la cámara o, en el caso del editor del álbum, al destruir una foto que el fotógrafo haya elaborado. Es decir, aunque ambos, fotógrafo y editor, tienen el poder de dejar fuera de la historia cualquier acontecimiento que ellos elijan, el que tiene la última palabra siempre será el editor, porque de hecho, cuando el fotógrafo decide no disparar su aparato fotográfico, y de esta forma no elaborar una fotografía determinada, está fungiendo como editor; aunque no hay que olvidar que el acto fotográfico es ya en sí mismo un acto de discriminación, selección, edición y censura, en pocas palabras, de manipulación. Así tenemos que el sujeto cuando dispara es fotógrafo y cuando activamente no dispara, es decir, cuando conscientemente decide no disparar, es editor. Por lo tanto, la constitución de una historia, tanto, “oficial” como “no oficial”, sin olvidar la constitución de lo legendario, son resultado de voluntades cuya acción es elaborar un relato parcial a partir de registros manipulados, teniendo por evidente resultado una ficción que se auto legitima, por medio de los usos retóricos de la imagen

²¹⁸ Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 69.

fotográfica y las falsas concepciones que comúnmente se tienen de ella, convirtiéndose en la más pura realidad.

También es deber del editor del álbum, como autoridad máxima²¹⁹ de la elaboración de la historia, ser su guardián; y como guardián también es su deber –que emana de la propia “aura” del álbum como objeto mágico para todos aquellos que se rigen por su liturgia y la revelación que en él se plasma– mostrar el álbum fotográfico a quien deba por el ritual social (nuevos novios, nuevos amigos, etc.) de conocer la historia oficial que en él se muestra.²²⁰ Otra forma de relato fotográfico es el acomodo y exhibición de imágenes fotográficas en portarretratos dispuestos de manera muy pensada en puntos estratégicos de nuestro hogar.; pero aunque este sistema podría parecer distinto al álbum fotográfico, es más bien una extensión del álbum y se subordina a éste, se rige por las mismas pautas que él y tiene sus mismo objetivos

El álbum se constituye como un objeto que contiene información disponible para la consulta de miembros de la misma comunidad que el delimita. Así, cada vez que un miembro de esa comunidad esté interesado en conocer algo de la identidad de la familia o clarificar si algún evento lejano fue tan divertido como el lo recuerda, no tendrá que depender de su nublada memoria, y sí podrá confiar en la nítida, objetiva, y sobre todo, voluntaria evocación del álbum y la historia oficial que en él se narra, contiene y delimita.

A la muerte de un “guardián” del álbum siempre habrá un familiar, probablemente uno de sus hijos, que recibirá el álbum y junto con él la estafeta y la obligación que conlleva el convertirse en el nuevo guardián de la historia y la identidad familiar. Desde ese día en adelante él será el responsable de la elaboración y la continuidad de nuevos álbumes que siguen mostrando las décadas de historia de la familia. También él será el encargado de revisar la historia y, si así lo considera, sacar de entre las cajas de la historia “no oficial” imágenes que puedan formar parte de la historia, o, sacar de las paginas del álbum algunas imágenes cuyo destino será la caja en el armario de lo “no oficial” o el cesto de basura de la leyenda.

²¹⁹ Y al igual que en la historia de las naciones, las historias familiares también las escriben los vencedores o los poderosos.

²²⁰ Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 69.

En este sentido es que la edición y conservación del álbum fotográfico se despliega claramente como un ejercicio de poder mediante el cual se transforma la historia, la identidad y la consciencia de los miembros de la comunidad de la que él forma parte, y una vez más “la fotografía permite la posesión imaginaria de un pasado irreal.”²²¹

4.1.3. Aparato fotográfico y familia.

Desde los primeros años de la invención fotográfica existió la fotografía amateur. El aparato fotográfico fue recibido por toda clase de curiosos con diferentes intenciones, aunque los que predominaron fueron los intereses científicos, artísticos y sobre todo económicos.

Los negocios más lucrativos alrededor de la fotografía fueron la producción de *carte de visite* y la venta de equipos y material fotográfico. No es de extrañar que cuando los avances técnicos permiten a Eastman sacar al mercado la cámara Kodak, (que cualquier persona con conocimientos fotográficos mínimos podía operar) el número de aficionados a la fotografía se multiplicara exponencialmente.

El sueño de Eastman²²², o podríamos decir, el negocio de Eastman, resultó como se esperaba: en todos los hogares de clase media hubo una cámara; ciento treinta años después, en la mayoría de los hogares del mundo hay varios aparatos fotográficos.

Inevitablemente, si en todos los hogares de clase media de los países ricos hubo una cámara, tenemos que aceptar que también hubo igual número de fotógrafos aficionados. En todos los hogares una cámara, en todos los hogares un fotógrafo, en todos los hogares un álbum fotográfico y su respectivo guardián.

²²¹ Sontag. Sobre la fotografía. p.19.

²²² George Eastman (1854-1932) Fundador de KODAK.

Pronto, el fotógrafo aficionado logró que ya no se necesitaran los servicios del fotógrafo profesional más que para solemnes fotografías en estudio. Al mismo tiempo que estos fotógrafos amateurs aprendieron a usar las cámaras “automáticas” –en palabras de Flusser: cumplir el programa del aparato fotográfico– dejaron de tomar la foto que ellos querían y en cambio comenzaron a tomar la foto para la cual la cámara estaba diseñada.²²³ El resultado de la automatización del aparato fotográfico fue: la existencia de una nueva forma de registrar la realidad, el aprendizaje de esta nueva forma de registro y la asimilación como real de este nuevo registro con sus características propias.

Los aparatos fotográficos ahora eran más rápidos, lo que se traducía en que las poses que tenían que adoptar los retratados, aunque seguían siendo rígidas, ahora eran un poco menos acartonadas y las sonrisas daban la apariencia de ser más naturales: las fotos habían perdido teatralidad y ganaron cierta candidez (De esta innovación tecnológica, y su popularización en Inglaterra, viene que en lengua inglesa a la cámara escondida se le llame *Candid Camera*).

Los nuevos alcances técnicos permitieron fotografiar en condiciones de luz difícil lo que generó fotos que daban la sensación de mayor intimidad. Las fotos en interiores comienzan a ser comunes y la cámara no necesitaba una preparación especial que evidenciara su presencia. En esta época empieza a extenderse el uso del término *snapshot* –que en inglés es un término utilizado en la caza para referirse a un disparo súbito de poca preparación, para sorprender a la presa antes de que esta note la presencia del cazador.

De igual forma la gente se acostumbró a que todos los eventos sociales, por más intrascendentes que pudieran parecer, fueran documentados fotográficamente. La gente también acostumbrada a tener más cámaras alrededor suyo comenzó a comportarse de una manera más natural ante la presencia de los fotógrafos, que la mayoría de las veces era un amigo o un familiar.

²²³ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p. 34.

Todo esto ocasionó que la gente comenzara a acumular muchas imágenes fotográficas sobre su propia vida, o la vida de su familia y amigos. Las fotografías dejaron de ser un artículo de lujo o una rareza, y no se podía comprar un portarretratos para cada foto impresa pero tampoco eran un objeto tan común como para arrumbarse en un cajón.

El álbum fotográfico resolvía eficientemente el problema del almacenamiento y catalogación de las imágenes fotográficas, y extendió el ritual del acto fotográfico más allá del simple disparo de la cámara o el posar siguiendo las ordenes de un fotógrafo para obtener un bonito recuerdo. Ahora parte del ritual fotográfico sería la contemplación de las imágenes en las que se narraba la historia de una familia de forma cronológica. Es evidente que el álbum fotográfico es un libro y que se lee como un libro, de izquierda a derecha (al menos en occidente), una página tras otra; y también es evidente que la acumulación de fotos familiares obligadamente tiene un orden cronológico, ya que el mismo acto de fotografiar conlleva ese orden. Así, la linealidad del texto sumada a la cronología inherente a una serie de imágenes fotográficas construyen un aparente relato.

El fotógrafo aficionado se convierte así en una pieza fundamental de la comunidad, ya que igual que antiguamente el viejo del clan relataba los sucesos del pasado a las generaciones nuevas alrededor de una fogata, ahora él ha adquirido el poder de relatar, de escribir un libro con imágenes en el que se contenga la historia de su familia; él tiene el poder de escribir las páginas de la historia disparando la cámara y seleccionando que fotos deben incluirse en el álbum.

Con su nuevo poder de relatar la historia de la familia, la cámara se convierte en un aparato aun más poderoso de lo que ya era, y la figura del fotógrafo empieza a adquirir un estatus de cronista familiar diferente al de obrero, artesano, o científico que antes tenía. La pluma de este nuevo cronista es el aparato fotográfico y su libro son las hojas del álbum, su gramática será el ejercicio de selección y edición de las imágenes fotográficas que ha obtenido.

Al igual que la varita mágica de un mago es un objeto de veneración, y la guitarra de un gran músico parece ser un objeto mágico, la cámara deja de concebirse

tan sólo como una herramienta, y se comienzan a establecer estrechos lazos sentimentales con ella, debido a su recién descubierta capacidad generadora de identidades familiares. Los fotógrafos no profesionales, que son los que tienen una relación con su cámara no sólo basada en una actividad laboral, sino que la ven como un puente que los une con sus cercanos, son principalmente quienes comienzan a otorgar a sus equipos fotográficos características casi mágicas como lo serían poder captar el alma o la esencia de un ser querido.

Parece que mientras más se convierte la cámara en herramienta o juguete doméstico, la gente más asimila la imagen fotográfica como el resultado natural de un proceso propio de la naturaleza. De esta forma, también se comienza a diluir la frontera, que necesariamente debe de existir, entre signo y cosa representada, convirtiendo el soporte de la imagen fotográfica en un objeto mágico que porta una imagen de culto.

Aunado a esto, la cámara también se vuelve un objeto cargado de autoridad ya que con su ojo de cristal, que puede registrar todo a la perfección, dota de importancia cualquier evento en el que aparezca. En un principio la cámara únicamente acudía a los eventos importantes, pero poco a poco, a fuerza de ser una invitada habitual ella misma se fue convirtiendo en una celebridad, a tal grado, que después, era cámara misma, con su presencia y su actividad, la que le confería la importancia a cualquier evento al que acudiera.

Aunque en sus primeros años el aparato fotográfico era considerado un juguete de lujo, ya a finales del siglo XIX la baja en su costo hizo que toda la clase media de los países ricos tuviera acceso a un equipo fotográfico. El aparato fotográfico dejó de considerarse un lujo y empezó a verse como una necesidad; un poco como a últimas fechas ha pasado con los ordenadores o con los teléfonos móviles.

De cualquier forma, la cámara fotográfica seguía siendo símbolo de cierto estatus social. Usar una cámara fotográfica, no significaba ya pertenecer a una elite aristócrata, ahora significaba ser un ciudadano moderno con la capacidad de operar una máquina moderna; de la misma forma que actualmente saber usar un ordenador y navegar con soltura por la Internet, no significa que seamos ricos, y solo significa que somos habitantes del siglo XXI conocedores del nuevo alfabeto.

4.2. Elaboración y exhibición fotográfica.

Los primeros medios de exhibición fotográfica fueron las pequeñas cajitas lujosas en las que se guardaban los daguerrotipos y que servían también para las pinturas en miniatura y los marcos colgados en las paredes al tipo de las pinturas. Ambos sistemas son trasladados directamente de la pintura, siendo que estas eran las únicas imágenes que el ser humano estaba acostumbrado a producir y contemplar, pero rápidamente la fotografía empieza a explorar otros soportes de exhibición que permitieran que las imágenes mecánicamente reproducibles fueran vistas por el mayor número de personas posibles.

En 1844 se utiliza por primera vez como método de exhibición de imágenes fotográficas un libro: “El lápiz de la naturaleza” (*The Pencil of Nature*) naciendo así un matrimonio entre fotografía y libro que dura hasta nuestro días, en los que la forma más popular de contemplar imágenes fotográficas es en libros, revistas, periódicos, etc., sin olvidar el álbum fotográfico.

En 1851 el descubrimiento de la técnica del colodión húmedo de Frederick Scott Archer, que hizo más accesible el retrato, también generó la popularización del portarretrato fotográfico, ya fuera para ponerse directamente en la pared o para mostrarse sobre algún mueble.

A partir de la técnica del colodión húmedo se desarrolló la industria de la *carte de visite*²²⁴ que producía imágenes coleccionables de celebridades de la época (actrices, bailarinas, personalidades de la cultura, obras de arte, monumentos, etc.) –que ahora nos recuerdan los cromos de superhéroes o deportistas que coleccionan los niños– y junto con estas colecciones también surgió la necesidad de un sistema que facilitara su almacenaje y exhibición; recordemos que el placer de coleccionar no está completo sin el placer de exhibir lo que se colecciona y poco a poco las imágenes tipo *carte de visite* pasaron de almacenarse en cajas decorativas a almacenarse en álbumes.

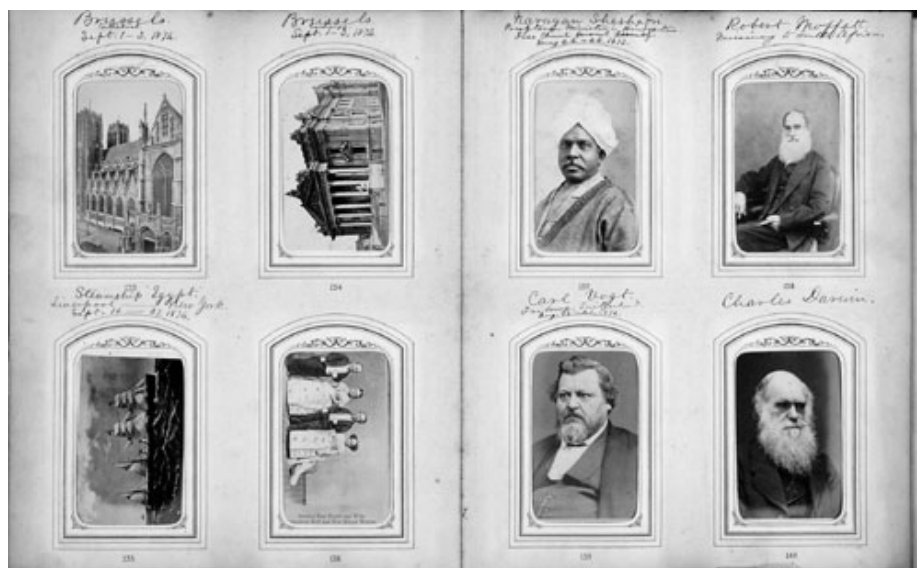
²²⁴ Ver imágenes en páginas 37, 38 y 40.



La Reina Victoria. Carte de visite.
Charles Clifford. Castillo de Windsor,
14 de noviembre 1861.



Fannine Leslie. Cantante y actriz de burlesque.
Carte de visite. London Stereoscopic.
Ca. 1885.



Álbum para carte de visite. Autor desconocido.
(Imágenes de personajes ingeniería y arquitectura). Ca. 1875.

Dichos álbumes, una vez popularizada al máximo la capacidad de hacer retratos a partir de las cámaras Kodak en 1888, comenzaron a vaciarse de *carte de visite* y comenzaron a llenarse con las imágenes de la propia familia y amigos. Cada persona se volvió la celebridad de su propio álbum.



Álbum fotográfico para *carte de visite* propiedad de Elsie Sermour
(Imágenes de personajes celebres con retratos familiares 1889-1915)

La existencia dentro de la familia de un fotógrafo ávido de usar su herramienta-juguete, trajo como resultado que a la menor provocación las fotografías fueran elaboradas, y así de todos y cada uno de los eventos sociales había fotos que atestiguaban, evidenciaban, mostraban, afirmaban y legitimaban la posición y el status social de una familia, al mismo tiempo que relataban su pasado y presente.

El álbum familiar se convierte en ese sentido en una especie de árbol genealógico, un tipo de carta de validación social, un blasón, un testigo de la buena estirpe.

En la actualidad, aunque han pasado muchos años desde que el álbum fotográfico dejó de ser una novedad, sigue utilizándose en alguna de sus variantes contemporáneas (por ejemplo en forma digital) con ese mismo sentido. Prueba de ello, es que el álbum familiar sigue avergonzando a muchas personas al momento en que se le muestra el interior de esas páginas a alguna persona propensa a ser un nuevo

integrante del clan familiar, como lo sería un nuevo novio o novia, a la que se le muestran imágenes fotográficas de su pareja siendo bebé, haciendo la primera comunión, portando algún ridículo disfraz en algún festival del colegio, siendo adolescente con problemas de acné, festejando con sus amigos la salida del Instituto, etc. La idea es poner al tanto al posible nuevo miembro o amigo de la familia, de la historia íntima pero oficial de las personas, como si se tratara de una tarjeta de presentación, una carta de recomendación, o “*une carte de visite*”.

4.3. Expansión de lo fotográfico y lo fotografiable.

Sobre qué momentos son o no son fotografiables tenemos que hacer una distinción básica, ya que algunos momentos son técnicamente imposibles de fotografiar, y otros son socialmente indebidos de fotografiar.

A los primeros, los técnicamente imposibles, los llamaremos momentos “no fotográficos”. Entre estos se encuentran todos aquellos que por limitaciones del aparato fotográfico, de la situación o de la escena, no son aptos para ser registrados fotográficamente. Por ejemplo, situaciones muy luminosas o muy oscuras, o cosas que se mueven demasiado rápido.

Se ha dicho comúnmente que todo lo que se puede ver se puede fotografiar, pero cualquier persona que se haya dedicado a la práctica de la fotografía sabe que esto es falso. Existen muchas condiciones que son perfectamente visibles para el ser humano pero que son imposibles de fotografiar para la cámara, como por ejemplo la situaciones de “contraluz”.²²⁵

Todos estos momentos no-fotográficos están determinados por condiciones materiales, y es bien claro que la historia técnica de la invención fotográfica ha consistido en ir superando sus propias limitaciones y volverse más eficiente, entendiendo por eficiencia ser más barata e ir reduciendo el conjunto de lo no-fotográfico. Recordemos que en sus inicios las limitaciones materiales de la fotografía eran muchas, o en otras palabras, sus condiciones de posibilidad eran pocas y como fotógrafo había que limitar el ejercicio a retratar naturalezas muertas, edificios, paisajes o personas en poses acartonadas y teatrales. Pero no nos dejemos engañar, la intención de lograr que la cámara pueda fotografiar todo lo visible por el ojo humano desde su planteamiento es capciosa, ya que cámara y ojo tienen una forma de ver diferente, y así como para el ojo humano es imposible ver lo que la cámara ve, para la cámara también es contradictorio ver de la misma forma que el ojo. Por ejemplo, el ojo humano no ve

²²⁵ Situación en la que el objeto a fotografiar se encuentra entre una fuente de luz y la cámara; aunque el ojo humano es capaz de ver simultáneamente lo luminoso y la parte del objeto que está en oscuridad, a la cámara le resulta imposible hasta hoy en día.

con profundidad de campo²²⁶, mientras que la cámara no puede ver en tres dimensiones. Resulta claro que la meta en el desarrollo de la imagen fotográfica es alterar la cámara y el soporte de la imagen fotográfica para que las imágenes sean cada vez más parecidas a nuestra forma de ver. Resulta curioso pensar que esa era la misma intención de los pictorialistas del siglo XIX que recurrían al efecto *flou* para emular la supuesta forma de ver del ojo humano. lo que todavía no hemos visto es que el ojo humano se empieza a intervenir para que nuestra vista cada vez se parezca más a la forma en la que la cámara ve -lente zoom, diafragma²²⁷, etc.- pero quizás en un futuro cercano empecemos a ser testigos de esos avances.

A los momentos indebidos de fotografiar los llamaremos no-fotografiables, y estos están determinados por la convención social en la que el fotógrafo actúa. Por lo general existirán normas estéticas, morales o legales que dictaminen qué es fotografiable y qué es no-fotografiable o bajo qué condiciones algo puede ser fotografiable o no-fotografiable. Por ejemplo, en la actualidad es no-fotografiable un acto sexual entre menores de edad o el interior de instalaciones militares de cualquier país; a nivel meramente estético parece que todo está permitido siempre y cuando no esté prohibido legalmente, aunque en otras épocas ha habido temas que desde el punto de vista estético eran calificados como no-fotografiables. Por ejemplo: en 1858 con la fotografía Desvaneciéndose (*Fading Away*)²²⁸ de Henry Peach Robinson, o como en esa misma época se consideraba la fotografía de cadáveres o los desnudos.²²⁹ Hay que señalar que eso sucede en convenciones sociales donde estética y moral se encuentran unidas estrechamente.

Las fotografías de situaciones no-fotográficas por definición parecerían no poder existir, y de hecho así es. ¿Cómo podría existir la imagen fotográfica de algo que por definición es técnicamente imposible de fotografiar? Pero se corre el riesgo de confundir una imagen “mal lograda” técnicamente con una imagen de lo no-fotográfica. Recordemos que una imagen “mal lograda” por ejemplo un “contraluz incorrecto” o una subexposición, o un fuera de foco, se calificaría como no-fotografiable desde el punto de vista estético, y siendo que las concepciones estéticas cambian, se dará el caso de que

²²⁶ Varios planos en foco simultáneamente.

²²⁷ Control de la luz que permite el efecto de profundidad de campo.

²²⁸ Ver imagen en página 106.

²²⁹ Ver imagen en página 102.

desde otro punto de vista estético sea considerada fotografiable. Por ejemplo, las fotografías de estilo *point and shoot* de Nan Goldin, Terry Richardson o de Richard Billingham, que aunque con intereses distintos, se explota la imagen de poca calidad de los aparatos fotográficos automáticos de bolsillo y no hay una intención “tradicional” de composición y encuadre de la imagen.

Lo no-fotografiable, a diferencia de lo no-fotográfico, sí puede fotografiarse, y los motivos de que se fotografíe van desde el error involuntario, la experimentación artística y estética, la explotación económica, las intenciones personales mórbidas o incluso enfermizas, etc. Por ejemplo una imagen mal lograda de un contraluz, o en algunas culturas o épocas alguna imagen explícita de un acto sexual.

Las únicas imágenes fotográficas que existen se dividen entonces en dos grandes grupos: fotografiable y no-fotografiable, y desde que la fotografía existe, han existido imágenes de lo no-fotografiable.

La historia oficial familiar que se integra en el álbum, se elabora a partir de situaciones fotográficas fotografiables, relegando a la historia no-oficial todo lo no-fotografiable que voluntaria o involuntariamente se fotografió y dejando fuera de nuestra historia, desterrado al terreno de lo legendario, todo lo que involuntariamente no se ha fotografiado (que también es nuestra historia personal) y todas aquellas situaciones no-fotográficas (que a pesar de ser no-fotográficas existieron y nos marcaron)

Así la historia no-oficial, las imágenes fotográficas que sobreviven pero no forman parte del álbum, es constituida por un grupo de imágenes de lo no-fotografiable; y lo no-fotografiable es establecido, en este caso del álbum, en primera instancia por un código legal, un código social y un código familiar o personal que tiene una de sus materializaciones en el álbum mismo.



Rene Ricard fumando crack. Nan Goldin. Ciudad de NY, 1990.



Padre de Richard Billingham. Del libro Ray's a laugh. Richard Billingham. 1996.



Miles Cyrus en la Ciudad de NY. Terry Richardson. 3 de Octubre de 2013.

Esto nos deja por resultado un álbum constituido por imágenes que, seleccionadas desde criterios legales, sociales y personales, son buenas; en las que se muestra la bondad legal, social y personal del los integrantes del álbum.

Una vez más una ficción que se hace pasar por historia y que nosotros aceptamos como un reflejo de nuestra personalidad y una referencia objetiva de nuestra identidad, sin darnos cuenta de que no ha sido más que un halago autocomplaciente para reafirmarnos y constituírnos en nuestro ego y en nuestra necesidad por complacer al grupo social al que pertenecemos, aceptando y cumpliendo las convenciones sociales sin criticarlas, y por encima de todo, cumpliendo la convención que nos legitima en el cumplimiento de las otras convenciones: la del álbum fotográfico.

Así es como las fotografías poco a poco fueron entrando al ámbito de los objetos de valor sentimental y el álbum fotográfico se convirtió en una reliquia o un conjunto de reliquias organizadas de forma cronológica; un objeto simbólico, mágico, de valor sentimental, generador de historia y por lo tanto de identidades familiares; en pocas palabras, el libro que da sentido a una estirpe, un árbol genealógico ilustrado, un blasón múltiple, liturgia no verbal y testigo científico de los rituales familiares.

No sólo álbum y cámara se convierten en un binomio y no sólo se utiliza el álbum para mostrar las fotos sino que también el álbum funge como un determinante al momento de fotografiar, ya que muchas fotos se toman para llegar al álbum y/o porque se verían bien en el álbum. En última instancia, no son únicamente las fotos las que le dan sentido al álbum, sino también es el álbum el que le da sentido a las fotografías, al acto mismo de fotografiar y a nuestra historia personal.

4.4. Imagen digital: álbum y fotografía.

A últimas fechas la popularización de la fotografía digital va en aumento, y junto con ella se están desarrollando nuevos sistemas de exhibición de dichas imágenes. El soporte de estas imágenes es un archivo digital, y para poder observar la imagen fotográfica hace falta un software y obviamente un hardware, en pocas palabras, un ordenador. Aunque también podemos imprimir nuestras imágenes fotográficas digitales en papel y guardarlas dentro de un álbum. Pero lo más común empieza a ser, conectar la cámara a un sistema de proyección como puede ser un monitor, el de la televisión incluso, o en un cañón de video, o en algunos iPads o PDAs

Sin importar cuál sea la forma de exhibición de las imágenes digitales, mayormente se sigue respetando la exhibición en sentido cronológico. Los nuevos softwares de exhibición emulan el pase de diapositivas, y el pase de diapositivas emula a su vez la narración lineal de izquierda a derecha cronológica del álbum y el libro fotográfico.

Al igual que los antiguos álbumes fotográficos tenían por sentido primordial legitimar y/o autolegitimar el éxito social, la buena cuna, el triunfo laboral, familiar económico, etc., desde los valores burgueses imperantes del siglo XIX y XX, actualmente la exhibición de las fotografías domésticas o familiares es legitimar nuestra identidad desde los cánones propuestos por los *socialités*, *jetset*, *starsystem*, modelos, cantantes, rockstars, o realeza. En general, estos nuevos valores ya no son valores tradicionales burgueses; más bien son valores congruentes con una sociedad postmoderna hiper-consumista que conllevan a una cultura de la ostentación: un contradictorio deseo narcisista de obedecer tendencias específicas de mercado y de perder el anonimato, exhibiendo el cuerpo como conducto, receptáculo y producto de los bienes y servicios adquiridos y evidencia de poder adquisitivo. Estos esquemas de conducta son los seguidos, y promovidos, por una nueva aristocracia o nobleza, compuesta prácticamente por la gente que aparece en publicaciones de prensa sociales, corazón o *people* (Hola, Gente, Quien, etc.) convirtiéndose en las figuras a imitar por el resto de la sociedad. Evidentemente, estos cánones son los criterios o parámetros, estéticos, éticos, económicos, etc. que se encuentran contenidos, generados y difundidos

desde los países ricos que funcionan como fuente de la cultura de masas y que fabrican estos contenidos dentro de una lógica de mercado. Los valores más vendibles o consumibles desde la aspiracionalidad popular son los que se emulan por la sociedad en general porque son los congruentes con los bienes que se busca poseer, ya que al poseerlos se cree obtener la “felicidad” o el bienestar de los retratados en las fotografías publicitarias. Pero recordemos que estos valores han de ser compatibles con el consumo y su lógica de mercado caníbal incompatibles con la solidaridad social, y la política que propone la igualdad material como medio para alcanzar la justicia social –incluso la conciencia verde y el comercio justo se convierten actualmente en estrategia de marketing. Lo que vende y a lo que se aspira es a la vida despreocupada, al consumo hiperbólico, al lujo y al confort superficial materialista, a la autonomía por encima de inhibiciones morales, al exceso de objetos, drogas y fiestas, y a ser atractivos sexualmente.

A partir de inicios del siglo XXI el Internet se ha convertido en una de las principales formas de exhibición y consumo de imágenes fotográfica, convirtiéndose gracias a las llamadas redes sociales en el relevo natural del álbum fotográfico. Las redes sociales han jugado un papel principal en la producción, distribución y consumo de imágenes fotográficas como las descritas en el párrafo anterior, debido a que cumplen la función de un diario personal y un álbum fotográfico al mismo tiempo, con la salvedad de que el diario personal no estaba considerado como un archivo público de información mientras que las redes sociales tienen una vocación de distribución masiva. Entre todas las redes sociales Facebook es la que ocupa un lugar más destacado. Facebook se abrió a público general a finales del año 2006, y a partir de ese momento comenzó, de forma lenta, la paulatina sustitución del álbum fotográfico por la publicación de fotos en esta red social. Otros factores que influyeron directamente en el desmantelamiento del álbum fotográfico fueron, desde principios del siglo XXI, el acceso por parte de los hogares de clase media de países ricos a cámaras fotográficas digitales, y hacia el 2010 la proliferación de los teléfonos móviles inteligentes o *Smart Phones*.

Las cámaras fotográficas digitales caseras se popularizaron a partir del año 2000 y junto con esta nueva herramienta se transformaron las formas de relación con el ejercicio fotográfico y las fotografías mismas.

A pesar de la facilidad con la que se podían manipular las imágenes para generar fotomontajes o alterar la “realidad” la fotografía digital no provocó una pérdida de confianza en el realismo fotográfico. Muy al contrario, la evidencia que supuso al respecto de la fotografía como manipulación provocó que se reforzara la confianza en el proceso fotográfico y se identificara lo manipulable de la imagen tan solo con la utilización de algunos software específicos de edición fotográfica como el Photoshop.

La tecnología digital aplicada al proceso fotográfico también trajo como consecuencia que el número de escenas fotografiadas y el número de tomas por cada escena se multiplicara; es decir, nunca antes en la historia de la humanidad se había fotografiado tantas escenas tantas veces. Por ejemplo, podemos calcular *grosso modo* que hacia finales del siglo XX, una familia de clase media en unas vacaciones de fin de semana contaba con 1 carrete fotográfico, que corresponde a la posibilidad de generar 36 imágenes, de las cuales lo más probable es que resultaran 30 imágenes a causa de dificultades técnicas o poco talento del fotógrafo. De estas 30 imágenes podemos suponer que 25 podrían integrarse al álbum fotográfico familiar y 5 restantes se guardarían en un pila de fotografías descartadas sin clasificar (o quizás irían directamente a la basura). Por otro lado, ya en los primeros años del siglo XXI una familia que contara con una cámara digital y una tarjeta de memoria de capacidad de almacenamiento de 32MB podía capturar en el mismo periodo vacacional hasta 80 fotografías²³⁰ capturando por 44 imágenes las capacidades estándar de la fotografía análoga.

La posibilidad de contar con un número de imágenes que triplicaba las capacidades de las cámaras análogas transformaron la actividad de fotografiar. Ahora que se contaba con mayores alcances fotográficos las posibilidades de fotografiar se ampliaban tan considerablemente que la relación de fotógrafo-cámara generó una forma completamente nueva de utilizar la fotografía con relación al registro de eventos y rituales familiares y sociales.

²³⁰ En la cámara Sony Cyber-shot DSC-P30 (1.2MP) con un Memory Stick de 34MB en modo Estandar tamaño 1280×960.

La generalización de la fotografía digital provocó que se multiplicaran las escenas a fotografiar porque ya no había la limitación de 36 exposiciones por carrete e incluso las limitaciones por condiciones difíciles de luz disminuyeron. Los eventos fotografiados quedaron registrados en un número mayor de tomas fotográficas, y esto ocasionó que el registro explorara situaciones que normalmente no exploraría por no considerarlas centrales, así los eventos eran documentados extensamente, a pesar de lo cual no siempre esto representaba un mejor ejercicio documental. De la misma forma, también muchos otros eventos o situaciones que normalmente eran considerados intrascendentes o de importancia secundaria comenzaron a quedar registrados por imágenes fotográficas. Si bien, esto último no ocasiona un desplazamiento de los temas centrales a fotografiar sí amplía el espectro de lo fotografiable.

También la capacidad de fotografiar sin tener que preocuparse de la administración del número de disparos, aunado a poder revisar las imágenes recién tomadas, ocasionó que las tomas fotográficas se repitieran inmediata y compulsivamente hasta que la imagen quedara al gusto del fotógrafo o los retratados; para el fotógrafo representó la mejoría de las tomas y para los fotografiados, la mejoría de sus poses. De esta forma se consiguió por medio del ensayo error, tomar cada vez más fotos que se ajustaran a la imagen deseada, generando una mejoría estilística por lo menos en apariencia –si bien el uso de las cámaras digitales ha facilitado la obtención de imágenes a los fotógrafos no profesionales, actualmente es opinión generalizada, entre los docentes, que practicar la fotografía análoga nos volverá mejores fotógrafos digitales.

Los cambios referidos en párrafos anteriores se relacionan a la capacidad de almacenamiento y previsualización de las cámaras digitales, pero también los cambios en la forma de captura de la imagen trajeron cambios importantes en el ejercicio fotográfico que ampliaron el espectro de las situaciones fotográficas.

Las capacidades de los sensores digitales y la programación del flash permitió a los fotógrafos imágenes más experimentales y expresivas, sobre todo en las noches de fiesta en interiores poco iluminados, o al momento de retratar paisajes nocturnos en la ciudad.

La tecnología digital también alteró la forma en la que el fotógrafo muestra o almacena sus imágenes. De la mano del desarrollo del Internet -y las llamadas redes sociales- la fotografía ha encontrado forma de almacenamiento y distribución-exhibición totalmente nueva y que desplaza la utilización de los antiguos dispositivos encargados de estas acciones entre los que destacaba el álbum.

A partir del año 2000 la popularización de las cámaras digitales trajo consigo la transformación de una forma de consumo de la fotografía casera que imperó durante todo el siglo XX. Desde que salió al mercado la primera cámara de Kodak en 1888, el proceso por medio del cual los fotógrafos aficionados obtenían sus imágenes impresas no sufrió ningún cambio significativo: llevar la película expuesta a un laboratorio fotográfico, ellos se encargarían de revelar e imprimir las fotos, posteriormente las fotos impresas y el negativo se entregaría a sus dueños, que conservarían el negativo en un lugar seguro y escogerían de entre las fotografías impresas cuáles incluir en el álbum fotográfico.²³¹

En los primeros años del siglo XXI el procedimiento que tenía que seguir un fotógrafo aficionado para poder obtener impresiones de sus fotografías seguía siendo muy parecido al que había imperado durante 100 años. Los dos cambios significativos en este proceso tenían que ver con el soporte de la imagen en su etapa de toma y almacenamiento. Anteriormente uno acudía al laboratorio fotográfico o “minilab” con un carrete de película expuesta, ahora uno acudía con una tarjeta de memoria. En el laboratorio fotográfico (que ahora contaba con equipo conocido como “minilab digital”) vaciaban nuestra tarjeta y a partir de estos archivos ellos imprimían las fotografías en papel. Nosotros nos retirábamos del laboratorio con una memoria lista para almacenar nuevas tomas fotográficas, varias imágenes impresas y un CD en el que estaban almacenados los archivos digitales correspondientes a esas imágenes.

Estos cambios en el proceso de revelado produjeron una relación distinta entre fotógrafo, espectadores e imagen fotográfica. La capacidad de las tarjetas de memoria era mucho mayor que la capacidad de un carrete. Un rollo de película o carrete nos

²³¹ En la década de los años 80s comenzó la popularización de los “minilabs” fabricados por la empresa Noritsu, que se emplearon con gran éxito en los laboratorios fotográficos, ya que habían reducido el tiempo de revelado e impresión de película a 45 min. En EUA estos laboratorios se conocían con el nombre genérico de *One Hour Photo*.

permitía tomar 36 fotos, mientras que ya para el año 2005 una tarjeta de memoria de capacidad media (128MB) nos permitía tomar 133 fotografías.²³²

La gente, acostumbrada a tener que esperar a que el rollo en su cámara estuviera completamente utilizado para acudir al laboratorio, también esperaba a que su tarjeta de memoria estuviera totalmente llena para iniciar el proceso de impresión. La tarjeta de memoria, al tener mucha más capacidad que el rollo o carrete generó que este tiempo de espera entre evento fotografiado e inicio del proceso de revelado e impresión fuera mucho más largo. Este cambio de duración en la dinámica fotográfica provocó, principalmente, un cambio en la forma de observar imágenes, ya que al disponer de las imágenes listas para previsualización en la misma cámara la gente prefería no esperar a imprimirlas y pasar la misma cámara de mano en mano para poder mostrar las imágenes sin tener que esperar a tener las fotografías impresas. A esto hay que sumar que la mayoría de las cámaras digitales de la época podían conectarse fácilmente a ordenadores o televisores para poder mostrar las imágenes que almacenaban.

Tampoco hay que olvidar que visualizar las fotos en un ordenador, un televisor en la misma pantalla de la cámara digital no significaba ningún costo ni prácticamente ningún esfuerzo o tiempo de preparación, en comparación con lo que seguía implicando llevar al minilab una tarjeta de memoria o un carrete para poder imprimir imágenes fotográficas.

Estas transformaciones en la tecnología de exhibición de las fotografías digitales desincentivaron radicalmente la inercia de imprimir las imágenes para poder observarlas en grupo o incluirlas en un álbum, pero también la baja de costo en la impresión de copias fotográficas produjo que resultara más práctico imprimir fotografías y regalarlas a familiares o amigos en lugar de agruparlas en un álbum que posteriormente habría que mostrar.

En estos primeros años del siglo XXI el álbum fue perdiendo rápidamente su utilización como mecanismo de almacenaje y organización fotográfico y, al mismo tiempo, también perdió su utilización como mecanismo de exhibición de fotografías. El

²³² En la cámara de Sony Cyber-shot DSC-P8 (4,1MP) con un Memory stick de 128MB almacenando imágenes en ajuste modo estándar tamaño 1632x1224.

álbum como sistema de almacenamiento y administración de imágenes deja de funcionar al ceder su función a los CD, DVD o discos duros de ordenadores, que en conjunción con el determinado software permitían en cualquier momento visualizar y/o imprimir las fotos que se desearan.

Las nuevas formas de almacenamiento de las imágenes digitales produjeron muchos cambios en la forma de relacionarnos con las fotografía. La fotografía con soporte impreso nos llevaba a almacenarla y organizarla en álbumes fotográficos. Los álbumes, al no contar con un espacio ilimitado para almacenar imágenes, nos obligaban a efectuar un ejercicio de selección de fotografías que ocasionaba que varias imágenes fueran descartadas y almacenadas en una caja dentro de un armario. Estas fotografías descartadas, si bien, quedaban olvidadas, permanecerían como objetos a descubrir y revalorar por generación venideras y/o eventos familiares poco frecuentes, como la muerte de un familiar.

En cambio, la fotografía digital se almacena en discos duros, DVDs o CDs o en servidores que no presentan el problema de espacio de almacenamiento al tener una capacidad infinitamente mayor que la que podría tener un álbum o, finalmente, cualquier espacio físico. Desde 2004 el almacenamiento en Internet con fines coloquiales, prácticamente no tiene ningún limitante de espacio y es gratuito; la mayoría de los usuarios cuando utiliza e-mail o redes sociales ni siquiera están concientes de que la información que está manejando está siendo almacenada en servidores. Paradójicamente, esta capacidad “ilimitada” de almacenamiento aunada a la posibilidad de previsualización de una fotografía en la misma cámara ha generado que aunque se disparen más fotos que nunca muchas de ellas se pierdan para siempre. Las imágenes que antes iban a la caja de descartes ahora suman literalmente cientos o miles de imágenes que quedan perdidas en archivos o carpetas sin nombre dentro de discos duros u otras formas de memoria que dejan de ser consultadas en cuanto se vuelven obsoletas. De igual forma, muchas imágenes ni siquiera llegan a ser almacenadas más de 5 segundos, ya que inmediatamente después de la toma se evalúan y son borradas por no cumplir con la expectativas deseadas. Incluso aunque por algún motivo exista la voluntad de rastrear fotos perdidas definitivamente los descartes digitales son más difíciles de ubicar o salvar que los descartes analógicos.

De igual forma, la facilidad de exhibición en los dispositivos electrónicos de las imágenes fotográficas, que materializaron los cambios tecnológicos descritos anteriormente, también dieron lugar a que, incluso las fotos que se seguían imprimiendo, poco a poco dejaran de ser incluidas en los álbumes que aún subsistían.

Al mismo tiempo, la actividad alrededor del álbum también deja de interesar porque el uso del álbum también se ha masificado perdiendo así su status como artículo de clase media; en ese momento en que todo el mundo puede tomar fotos y las fotos son demasiado cotidianas, ya no hay porqué tratarlas con solemnidad ni como un objeto poco común o un bien escaso.

Finalmente, el álbum se convirtió en un dispositivo de consulta al cual no ingresaba nueva información: un libro cerrado, un archivo muerto, un diario al que ya no se le agregan nuevas páginas. En ese momento, las fotografías se comparten en un CD o, si la velocidad de conexión de Internet lo permite, se comparten por e-mail. Las nuevas fotos ya no ingresan a ningún álbum, y las familias dejan de tener y mantener un álbum; las imágenes de noviazgos, bodas, nacimientos, vacaciones, etc. nunca se agrupan en un libro que sirva para narrar visualmente la historia de la familia y sus integrantes.

La nueva forma de observar fotografías propias, de familiares o amigos, al liberarse de su presencia material en el álbum fotográfico, supuso que esta actividad no sólo se ejercitara colectivamente sino que también se pudiera practicar de una forma más o menos privada o individual al utilizarse dispositivos personales como computadoras portátiles, PDAs o incluso en las mismas cámaras fotográficas. Aunque hay que recordar que simultánea a la pérdida del ejercicio grupal de observar fotografías surgen las redes sociales en Internet que permiten emular virtualmente esta actividad. Si bien, gracias al Internet, existió la capacidad de exhibir fotografías en blogs personales y álbumes virtuales no es hasta que se desarrollan las redes sociales después del año que esta actividad gana protagonismo.

A partir del 2004 la mayoría de los servicios de correo electrónico, como Hotmail, Yahoo o Gmail otorgaron gratuitamente una capacidad de almacenamiento virtualmente infinita, ofreciendo paulatinamente 100mb. hasta llegar a 1gb. En ese

mismo año se popularizaron entre los usuarios de Internet las redes sociales como MySpace o Hi5, que un par de años después serían desplazadas por Facebook. Dichos sitios personales permitían a sus usuarios generar virtualmente un espacio y una identidad a través de la cual podían compartir imágenes, ideas y estados de ánimo con un círculo de contactos determinado (normalmente amigos o familiares).

Una de las características que diferencian con mayor evidencia las paginas o blogs personales de las redes sociales es su capacidad de facilitar la retroalimentación entre los usuarios, incorporando y unificando de manera muy eficaz vías de comunicación asincrónica o diferida y sincrónica o inmediata; es decir, las redes sociales al permitir que sus usuarios entren en contacto vía mensajes, chat o videollamada, se convierte en el sistema de comunicación mediada por computadora más potente, sobretodo comparados con otras plataformas virtuales de comunicación que al no facilitar la interacción no permiten a sus usuarios tener la certeza de un proceso comunicativo más allá de una canal de emisión de información.

Gracias al auge de las redes sociales que se da a partir del año 2007, estas plataformas de Internet, se convierten en un espacio público virtual en donde la visualización de fotografías, -que antiguamente se exhibían gracias al álbum fotográfico- se convierte en un ejercicio de nueva colectividad que emula la colectividad física.

Si bien, las redes sociales actualmente han sustituido el uso social y familiar del álbum fotográfico, en esta sustitución también ha significado varios cambios, de entre los cuales llaman la atención la relación con la creación y validación de la identidad familiar. Durante el siglo XX y de la mano de la fotografía análoga, el álbum fotográfico dio cuenta de la unidad familiar y sus logros estructurales, ya fueran materiales o simbólicos, por ejemplo, fiestas de cumpleaños, vacaciones, la compra de un automóvil o una casa, bautizos, bodas, fin de estudios, jubilación, etc. Por otro lado, la fotografía en la época digital, si bien continúa utilizando la emulación de un álbum fotográfico y su contenido como legitimador social, prioritariamente se transforma en un medio de registro de niveles de consumo de bienes y servicios, sustituyendo la documentación de los rituales sociales por una demostración explícita del poder adquisitivo, demostrada en la capacidad de seguir los dictados de la moda –actualmente:

ser una persona “popular”, acudir a eventos divertidos en lugares “exclusivos” o , ser una persona atractiva físicamente (cuerpo atlético o esbelto, tatuajes.), consumir alimentos o bebidas poco comunes o de diseño.

De esta forma, es claro que el álbum análogo compilaba situaciones que narraban la genealogía social de la familia a la que pertenecían los retratados; y por lo tanto, el álbum como dispositivo narrativo era congruente con una identidad personal definida por los rituales que celebrara la familia a la cual se perteneciera.

En cambio, después de la popularización de la fotografía digital y los álbumes “digitales” o redes sociales, vemos que los temas fotográficos seleccionados como relato de la identidad de los usuarios, se han alejado de los rituales sociales fotografiados característicamente durante la era de la fotografía análoga. Si bien es cierto que la gente sigue fotografiándose en bodas, vacaciones, y cumpleaños, el interés ya no recae en registrar el evento como si se tratase de una crónica antropológica que gira alrededor del ritual y sus actores. Actualmente las fotografías, incluso las realizadas durante los rituales sociales anteriormente mencionados, tiene por objetivo –algunas veces explícito y algunas veces velado- hacer ostentación de accesorios, gadgets, ropa, objetos, consumo de bienes o servicios, y el cuerpo como resultado de este consumo. En consecuencia, existe un aumento sin precedente de la recreación de temas como el tatuaje, la práctica de algún deporte, la comida, la bebida, la realización de ejercicio, la presencia en algún espectáculo o en algún lugar exótico, poco común o de élite.

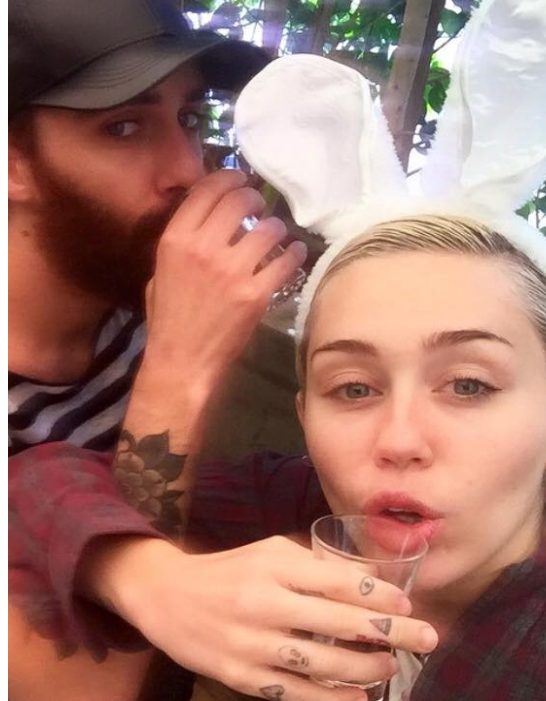
La fotografía digital en su relación con las redes sociales dan cuenta, justamente, de las relaciones sociales y la identidad pública del usuario; y aquí cabe anotar que también con el cambio tecnológico que implica la capacidad digital y el aumento del ámbito de lo fotográfico y lo fotografiable, las fotografías personales, cotidianas y domésticas se han convertido en espectáculo, incluso las imágenes íntimas. La frontera entre lo privado y lo público se disuelve, y poco a poco el exhibicionismo social y su contraparte voyeurista se extienden entre toda la población. Ejemplo de ello es la creciente tendencia del tipo de autorretrato llamado *selfie* o incluso el *selfie aftersex*, que como su nombre lo indica en inglés, es el autorretrato de una pareja aparentemente después de un acto sexual.

Antes de que las redes sociales existieran, un autorretrato o una autofoto tenía por sentido primordial recordar y atestiguar alguna situación, mientras que el selfie tiene por sentido ostentar o exhibir una situación. A diferencia de otro tipo de fotografías, el selfie convierte la imagen en un signo que incluye el “yo” como sujeto activo de la acción y al acto fotográfico al mismo tiempo. De esta forma, el mensaje se acentúa en la persona que está tomando la foto y no en lo fotografiado; es decir, una imagen en lugar de tratarse de una fotografía del Papa, se convierte en una fotografía de mí mismo con el Papa. Lo importante no es el Papa, sino que yo estoy con el Papa. En el caso de un paisaje, la fotografía daría importancia al hecho de que yo estoy frente a ese paisaje y no al paisaje mismo. De la misma forma, parece que el selfie va directamente en contra del concepto de compartir una imagen. Imposible compartir la foto del Papa, o del paisaje, si lo que muestro es una foto que dice “estoy con el Papa en este momento”, o “estoy frente a este paisaje en este momento” en lugar de decir “este es el Papa” o “este es un paisaje”, o por lo menos decir, “el Papa está frente a mí”, o “este es el paisaje que yo veo”. El selfie, con su correspondiente distribución y exhibición en Internet, es un acto de exhibición que, desde una personalidad narcisa, se puede entender como una forma de compartir.

A diferencia del álbum análogo, las nuevas formas digitales compilan y agrupan imágenes de los individuos y grupos en donde el acento recae en el registro de los objetos, actividades y servicios que consumen, y por consiguiente del propio cuerpo (lugar donde se materializan o impactan dichos consumos). Al observar lo anterior se vuelve evidente que, en la actualidad, la construcción fotográfica de la identidad, descansa en la premisa de que, como persona y como grupo, me define lo que consumo y lo que consume la gente que me rodea. Esta nueva forma de uso y temática fotográfica, que se manifiesta en el constante mostrarse o ser mostrado en las redes sociales como sustituto del álbum fotográfico, llevan a situar las fronteras entre lo público y lo privado o íntimo en una nueva coordenada e incluso, a tener un nuevo criterio que define lo público y lo privado. Antiguamente, el observar un álbum fotográfico implicaba estar dentro de un espacio doméstico y contar con la autorización de un miembro de la familia para poder observar las fotos contenidas en este álbum. Por el contrario hoy en día Facebook nos permite acceder (si contamos con la autorización) a fotos personales en cualquier lugar y en cualquier momento.



Selfie con Papa Benedicto XVI.
Seminarista anónimo. 2014.



Selfie con orejas de conejo de pascua.
Miley Cyrus. Publicado 6 de abril de 2015
en su cuenta Oficial de Facebook.

La experiencia del álbum se daba normalmente en un salón de la casa y era una experiencia física de contacto con un objeto que organizaba y almacenaba fotos impresas en papel; si bien, el acto implicaba ser una persona cercana a la familia, esta cercanía solo nos daba acceso a los espacios “públicos” de la casa y a las fotografías “públicas” de esa familia.

Las redes sociales utilizadas como álbumes, en cambio, las podemos consultar desde cualquier lugar físico (habitación, coche, salón de clases, calle, cafetería, etc.) siempre y cuando tengamos a la mano un dispositivo con acceso a Internet, principalmente, un teléfono, una PDA, una tablet o un ordenador. Se ha dejado atrás la experiencia contenida en el ámbito doméstico y se ha dado lugar a un álbum omnipresente; y al mismo tiempo, las imágenes también han replanteado lo que era considerado “privado” o “íntimo”. Por ejemplo, en Facebook (una de las redes sociales más populares en la actualidad) si un usuario tiene 300 “amigos” todos ellos y quizá los 300 amigos de cada uno de ellos ($300 \times 300 = 90000$) podrían observar prácticamente en tiempo real si estuvimos acompañados en una fiesta, si estamos abordando un avión, o si estamos a punto de tomar un café, si estamos despertando acompañados, o la nueva decoración de nuestro baño, un nuevo tatuaje o un nuevo músculo marcado en el abdomen. Todos podrán ver las últimas fotos actualizadas que se agrupan bajo mi identidad o perfil social; precisamente, ese es uno de los objetivos de contar con un perfil en una red social: ser y ser visto.

Puede pensarse que –igual que en la relación que existía entre álbum y fotografía análoga– la fotografía digital tiene por uno de sus objetivos usar las redes sociales para exhibirse, pero esto no es completamente cierto. Si bien, uno de los objetivos de la fotografía análoga era la exhibición en un álbum, su objetivo principal seguía siendo construir una imagen que funcionara a manera de recuerdo y registro (memoria voluntaria) que pudiera ser compartido o exhibido, en la fotografía digital se ha invertido la prioridad de estos objetivos. Actualmente es más importante, exhibir y compartir que recordar y registrar. Probablemente, del número total de fotografías que hay en redes sociales, muy pocas se han tomado para recordar, mientras que la mayoría se han tomado para compartir o exhibir. De no ser así, no existirían las innovaciones

tecnológicas que facilitan el selfie cada vez más: como el *selfie-stick*²³³ o la cámara frontal en los teléfonos y tablets; de igual forma, la capacidad que tenía el álbum para compartir imágenes, no es ni remotamente cercana a la potencia que tienen hoy las redes sociales como herramienta específicas para este propósito de distribución, lo que termina por encausar los hábitos fotográficos en esta dirección. La nueva capacidad de las cámaras digitales, sumada a la comunicación por Internet y la identidad virtual nos brinda un acceso a la “intimidad” sin precedentes, ya que generan fotografías cuyo objetivo de hacer público lo privado, redefine los límites morales, sociales y legales rectores de la imagen fotográfica en su proceso análogo.

La agrupación de las imágenes fotográficas en los perfiles virtuales de las redes sociales se logra mediante la función “tag” o “etiqueta” que permite que cualquier fotografía se agregue a nuestro perfil, por lo que, nuestra identidad fotográfica virtual no sólo se compone por las fotos que nosotros queremos mostrar de nosotros mismos y nuestro entorno, sino también por las fotos que todos nuestros conocidos (amigos de facebook) han tomado o identificado y en las cuales nos han etiquetado o taggeado.

Tampoco hay que olvidar la importante función de los anclajes que sigue poniendo en duda que una imagen valga más que mil palabras. En las redes sociales las fotografías generalmente están acompañadas de títulos o comentarios que los usuarios generan a manera de anclaje y retroalimentación. En el caso de las imágenes en Facebook, si las fotografías no van acompañas por una descripción o un título que nos hable de tiempo, lugar o actividad, las imágenes pueden ser crípticas o incluso absurdas para algunos espectadores, y se convertirán, no en un mensaje sin código²³⁴, sino en una imagen sin mensaje, pues perderá en gran medida la interpretabilidad que puede situarla como registro de un acontecimiento, o referente fotográfico específico, en la realidad extradiegética de esa imagen. Es decir, si nos encontramos completamente fuera del contexto de la imagen, incluso aunque podamos entender lo objetos que están representados en la fotografía, no podremos entender el sentido de la imagen. En otras palabras, el sentido de una imagen fotográfica no está contenido en la imagen fotográfica, y es imposible encontrarlo en ella o integrarlo a ella. Para poder interpretar

²³³ Tipo de brazo mecánico que permite alejar la cámara para cubrir un mayor ángulo de toma al momento de hacer un *selfie*.

²³⁴ Barthes refiriéndose a la imagen fotográfica en Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. p 13.

la imagen fotográfica necesitamos contar con información anterior a la contenida en esa imagen, ya sea proporcionada por nuestro bagaje cultural, por un mensaje escrito que acompañe a la imagen o inclusive, por otras imágenes que conozcamos previamente; en caso de no contar con información previa la imagen fotográfica únicamente puede comunicar un “esto es esto”: este seminarista y el Papa son este seminarista y el Papa, o, un hombre y un viejo son este hombre y este viejo.

El anclaje fotográfico también ha sido modificado radicalmente en la era de la fotografía digital. La posibilidad que plantean las redes sociales de fechar y etiquetar (personas y lugares), nos permiten, como usuarios, generar datos para hacer menos ambiguo el significado de una fotografía, pero lo realmente novedoso, es que justo a la imagen fotográfica cualquier “amigo” puede escribir comentarios en un “hilo de chat” que se exhibe simultáneo a la imagen, generando así un espacio en donde se pueden intercambiar ideas y emociones al respecto de esa fotografía, que quedan plasmadas por escrito para que cualquier persona que observe esa imagen las pueda consultar a manera de anclaje. Es decir, no sólo las imágenes que se adjuntan al perfil virtual de una persona son fotografiadas por distintos usuarios por medio de distintos equipos, sino que el anclaje mismo se genera por la comunidad de “amigos” del retratado, ampliando de esta forma, la sensación de una autoría de la imagen, o del sentido de una imagen, construida comunitariamente.

Al mismo tiempo, tampoco hay que olvidar que si bien los comentarios que acompañan las publicaciones de fotografía en las redes sociales generan una sensación de autoría comunitaria del sentido de la imagen, es un hecho que el álbum en la red social es, de hecho, un producto colectivo, no sólo por los anclajes, sino principalmente porque las fotografías que lo integran han sido tomadas por diferentes fotógrafos con diferentes equipos. A diferencia de lo que sucedía con el álbum análogo que contenía imágenes de un solo fotógrafo y estaba editado por una sola persona, el álbum en la red social contiene imágenes de diversos autores e incluso, estas se encuentran organizadas colectivamente por una comunidad de contactos. Por lo mismo, la organización no sigue un criterio específico o preconcebido a la inclusión de las imágenes, ni tampoco, necesariamente, temático, cronológico o lineal (quizás hablar de agrupación rizomática pueda ser adecuado). Aunque sí podemos hablar de una finalidad de las imágenes que ahora se agrupan en las redes sociales: mientras que el objetivo más común de las

fotografías que se tomaban en la época del álbum analógico era el ser exhibidas a miembros de una familia y amigos cercanos como parte de un álbum dentro de un entorno doméstico, actualmente la fotografía tiene por objetivo más común exhibirse públicamente por medio de una red social en Internet como parte de un colectivo de imágenes de diferentes autores asociados a un perfil virtual, tema o evento.

A primera vista, podría parecer que los procesos descritos anteriormente generan un álbum más “democrático” porque se encuentra construido por toda una comunidad, pero esto sólo es cierto en apariencia. Primeramente, no hay que olvidar que el criterio a partir del cual se decide cuál fotografía se incluya en la red social es un criterio bastante homogéneo, ya que precisamente es emulando los criterios editoriales de la cultura de masas vigente en ese momento para esa comunidad. Lo que es seguro, es que al haber más cámaras fotografiándonos, y al aparecer en diferentes imágenes tomadas por diferentes fotógrafos, una persona y su cotidianidad están retratados desde diferentes perspectivas a la vez, quizá generando, sino una crónica menos parcial, por lo menos un relato más barroco. En segundo lugar, el anclaje que ahora se genera de manera colectiva y no a partir del punto de vista de una sola persona, tampoco nos garantiza una pauta democrática de interpretación y/o construcción de la imagen fotográfica ya que la mayoría de los comentarios se limitan a ser una interacción que aprueba, desaprueba o comenta lo evidente de la imagen, en lugar de participar con información que pudiera establecer un punto de lectura de la imagen que ayude a una comprensión profunda de su referente.

De igual forma, cuando en la actualidad se habla de que el acceso “masivo” a la fotografía digital y al Internet permiten a la población marginal y grupos étnicos en situación vulnerable, producir contenidos e información desde la periferia, nos encontramos ante una verdad también aparente. Si bien es cierto, que hoy en día los bajos costos y los avances tecnológicos permiten que un gran número de personas alrededor del planeta posean equipos fotográficos elementales, y tiene acceso a Internet, los datos duros arrojan que sigue siendo una minoría concentrada en la clase media y alta de los países ricos. En 2012 se contaban 2.4 mil millones de personas con acceso a Internet que representaban tan sólo una tercera parte de la población mundial, concentrándose en EUA, Canadá, Europa y Oceanía. En la última década los usuarios de Internet mundiales han pasado de 361 millones en el año 2000 a 2,4 mil millones de

internautas en el mundo en 2012, lo que supone un incremento de un 566%. Gran parte del crecimiento se ha producido en países emergentes o en vías de desarrollo como son aquellos situados en Asia o Latinoamérica. Respecto a la saturación de usuarios de Internet por región, América del Norte (274 millones de usuarios) está a la cabeza con un 79%, seguido por Oceanía (68%) y Europa (61%), América Latina (255 millones de usuarios) tiene el 40%, Medio Oriente 36%, Asia 26 % y, por último, África con el 14%. Los dispositivos móviles, *tablets* o *Smart Phones* representan una opción más económica y accesible en aquellos países emergentes o en vías de desarrollo en los cuales los ordenadores o la infraestructura de telecomunicaciones están muy limitadas. Por ejemplo, en Asia el tráfico móvil representa un 18% del tráfico web global y en África un 15%, mientras que Europa y América Latina presentan los porcentajes más bajos, con 5% y 3%, respectivamente.²³⁵

Tampoco hay que olvidar que incluso si las cifras de acceso a fotografía e Internet privilegiaran más a los sectores menos favorecidos, la posesión de los equipos de producción no garantizan la producción de lenguaje, valores culturales, nuevos significados o la redefinición de identidades, sino tan solo la repetición –muchas veces precaria- de los ya existentes. Tampoco hay que confundir la involuntaria precariedad en esta repetición o copia de los estilos hegemónicos con una creación consciente de una nueva identidad, un nuevo lenguaje o ni siquiera un nuevo estilo. Lo único que se muestra cuando la periferia se muestra a sí misma utilizando fotografías (por ejemplo, cuando como parte de un proyecto social, antropológico o artístico, se da cámaras a una comunidad para que se retrate “a ella misma”) es cómo esa comunidad está en proceso de asimilación, o ha asimilado ya, el lenguaje fotográfico y sus valores hegemónicos que impone. El lenguaje fotográfico, no puede evitar ser un lenguaje colonizador por más reivindicativo que sea su uso, y corre el riesgo de ejercer discriminación positiva o colonialismo asistencialista. Los usos digitales de la fotografía e Internet, lejos de tener una autonomía en la que se pueda fundamentar una libre comunicación y construcción democrática de la sociedad, más bien, legitiman los círculos de poder adscribiéndonos a valores heterónomos. El autorretrato no es producto de la autodeterminación y la expresión personal; pero tampoco lo es el relato de nosotros mismos que generamos gracias a una “identidad fotográfica”. Rosalind Krauss lo resume de la siguiente forma:

²³⁵ Fuente: Miniwatts Marketing Group “Estadísticas mundiales del Internet.” *Éxito exportador*. 30 junio 2012. 28 octubre 2014. <<http://www.exitoexportador.com/stats.htm>>

“Dadas las funciones sociales reducidas que, a la vez, animan y limitan radicalmente la práctica fotográfica de las clases populares, tanto los temas como la forma de fotografiarlos se transforman en estereotipos. El tema fotográfico, es decir, aquello que se considera digno de ser registrado, resulta sorprendentemente limitado y repetitivo; ocurre lo mismo con la composición.”²³⁶

Incluso, aunque escapemos, temática o, formalmente del “correcto” autorretrato, el medio fotográfico ya tiene una carga ideológica de la cual es imposible escapar; una vez más hay que recordar que la fotografía no es un medio transparente, neutro u objetivo: no es la naturaleza plasmándose a sí misma, no soy yo.

La autodeterminación del autorretrato fotográfico, sólo es aparente, ya que obedece a los cánones estéticos promovidos o creados por la sociedad de consumo y la cultura de masas: la autodeterminación solo es una simulación. La cámara en realidad no democratiza la producción de contenidos ni la creación de imágenes, más bien, en contubernio con la distribución masiva de las imágenes publicitarias y propias del “star system”, homogeniza a los individuos desvaneciendo sus características culturales específicas. Así es que intuitiva y empíricamente los “fotógrafos” y los fotografiados aprenden a generar imágenes que emulando la retórica visual hegemónica construye personaje fotográficos, o más bien, lo transforma a uno mismo en un personaje fotográfico insertado en el universo aspiracional de la publicidad: dinero, belleza, diversión, juventud, “libertad”, etc.

²³⁶ Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 221.

4.5. Fotografía documental.

Uno de los principales usos, que en la actualidad, se le da a la fotografía es el de fuente documental y complemento visual de periódicos y revistas. Su calidad como herramienta de información, se ha sustentado por lo menos hasta finales del siglo XX en su capacidad de documentar o registrar, pero obviamente no toda fotografía tiene por finalidad exclusiva o principal informar al respecto del tema que registra; muchas veces, el acto de fotografiar tiene por objetivo principal funcionar como una extensión de nuestra memoria, como un espejo, como un acto de reverencia, etc. Las imágenes fotográficas que sí tienen por finalidad informar, son más valiosas o importantes en tanto que los espectadores ignoren, pero deseen conocer, el tema que la imagen puede documentar; es decir, se le da a la fotografía la dignidad de puente que puede llevar lo desconocido a la cotidianidad de los espectadores. Mientras más complicado sea conocer el tema desde la cotidianidad del espectador pero más desee éste conocerlo, la fotografía se considerará más interesante.

De cualquier forma, no hay que olvidar que la fotografía nunca es un documento neutral y objetivo que pueda funcionar como evidencia de un hecho. Por el contrario, la fotografía es la representación de un referente: es manipulación, puesta en escena y montaje; y por lo tanto, no es un signo “inocente” o neutral, sino que obedece a una finalidad previa a su elaboración: una fotografía encarna, o pone de manifiesto, una opinión que existe antes que ella misma, y sí al momento de presentarse como imagen fotográfica esta opinión se nos muestra como connatural al referente fotográfico es porque ingenuamente suponemos la fotografía como una técnica o un proceso neutro y objetivo. Tampoco hay que olvidar la acusación que hacen pensadores como Sontag o Baudrillard (La ilusión y la desilusión estética, 1994) de la fotografía como un medio incapaz de producir verdadero conocimiento, sino más bien un infra-saber o un simulacro de conocimiento²³⁷ que, por ejemplo, aunque nos puede decir con exactitud el número de botones que tiene la camisa de un manifestante, no nos dice nada, o muy poco, sobre su realidad política y social. De la forma en la que señala Bertolt Brecht,

²³⁷ Susan Sontag. “En la caverna platónica” *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 33.

“una foto de la fábrica Krupp o de la fábrica AEG no revela casi nada de estas instituciones.”²³⁸

A pesar de las dos consideraciones, expuestas en el párrafo anterior, que chocan con la definición de fotografía como documento objetivo e imagen capaz de transmitir conocimiento, hoy en día el vínculo que existe entre periodismo y fotografía es indeleble y pensar en un tipo de prensa que prescindiera de imágenes fotográficas sería imposible; sin embargo en sus inicios, la relación entre fotografía y periodismo, o su estatus como documento, no resultaba tan evidente como nos puede parecer ahora.

Una de las principales trabas a esta concepción era la limitada capacidad fotográfica para retratar. Hay que recordar que hasta mediados del siglo XIX la fotografía sólo podía capturar edificios, paisajes y personajes dentro de un estudio en poses acartonadas. Evidentemente, con estas cualidades, la fotografía se encontraba muy lejos de ser el medio que pudiera hablar del mundo. Aunque por otro lado, su aparente realización automática (un proceso de representación gráfica donde no intervenía la mano del hombre) le daba su dignidad de cronista veraz. La fotografía era paradójicamente, desde este punto de vista, el medio idóneo para decir la verdad, pero al mismo tiempo, no tenía mucho que decir.

A mediados del siglo XIX, el público general veía las imágenes fotográficas con asombro y estaba convencido de su incapacidad para “mentir”. La convicción de que una fotografía era el resultado de un proceso automático en el cual la subjetividad humana no intervenía le confería a las imágenes una dignidad de verdad “pura”, directa, que consideraba esta verdad fotográfica como una adecuación mimética total de la imagen a su referente.

El proceso fotográfico desterraba la sensibilidad y las artes del pintor al ámbito de la ficción. El artista, a diferencia del fotógrafo, se consideraba alguien que podía alterar a voluntad la imagen de lo retratado imponiendo su pintura como una verdad visual que muy pocos podían verificar constatando directamente contra el referente (en el caso de un retrato, solo los cercanos al retratado podían verificar la veracidad de la

²³⁸ Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 117.

pintura). Gracias al proceso fotográfico, ya no hacía falta verificar el parecido del referente con la imagen, ni hacía falta confiar en el talento y la integridad del artista: podíamos confiar ciegamente en la fidelidad total, resultado de la técnica fotográfica, que era producto del estudio científico de la naturaleza.

A mediados del siglo XIX, los avances químicos habían logrado reducir los tiempos de exposición a unos cuantos segundos, lo que transformó el proceso fotográfico que servía para retratar naturalezas muertas, paisajes y edificios, en una técnica capaz de registrar y hablar de la vida cotidiana. Las posibilidades de sujetos fotográficos se multiplicaron exponencialmente gracias a estas velocidades “rápidas” de exposición, y de esta forma la fotografía ahora tenía muchas verdades que contar de forma fiel, y objetiva. En estos mismos años nace la revista *La Lumière* editada en París, como una de las pocas publicaciones periódicas dedicadas a la fotografía. Su finalidad era ser un espacio para la difusión de novedades del mundo fotográfico pero como cualquier revista también era un espacio para la publicidad. Aunque la revista *La Lumière* fue fundada por un grupo de aficionados a la fotografía de clase alta, a partir del noviembre de 1851, Alexis Gaudín y sus hermanos –fabricantes de placas fotográficas, compraron la revista con el objetivo de convertirla en un órgano que promoviera la venta de las propias imágenes que se incluían en la publicación informándoles a los lectores en qué tiendas podían adquirir una copia de éstas. Así, los hermanos Gaudín lograron inventar una clientela para el trabajo de los fotógrafos, más allá de los retratos familiares.²³⁹ La tecnología fotográfica, que había dejado muy atrás la complejidad del daguerrotipo, por fin lograba un proceso práctico que permitía lograr lo que Daguerre había deseado hacer años antes comercializando fotografías de monumentos y arquitectura francesa. La revista *La Lumière* también generó un banco de imágenes, principalmente de monumentos franceses y algunos otros países, que se recomendaba al público comprar como recuerdo de un viaje.

En 1859, a propósito de la campaña de Napoleón III en Italia, la revista *La Lumière* comisionó a Berardy para fotografiar las acciones relacionadas con el suceso. Dichas fotografías se promovieron entre los lectores como importantes “documentos históricos” y por supuesto, se pusieron a la venta. También en Londres la revista

²³⁹ Pierre Sorlin. *Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 104.

Stereoscopic Magazine promocionaba la venta de imágenes de monumentos y paisajes ingleses, pero en este caso se aludía al patriotismo de los lectores.²⁴⁰ Mientras tanto, en Estados Unidos Matthew Brady junto con un grupo de fotógrafos cubría la Guerra de Secesión obteniendo uno de los primeros fotorreportajes completos y extensivos que dio cuenta de los ejércitos, las batallas y los lugares de choque. El objetivo detrás de esos esfuerzos estuvo orientado a complacer los ojos de los espectadores. Y si bien vale, los fotógrafos nunca dudaron del valor como documento de sus imágenes es innegable que de esta forma la fotografía empezó a considerarse por el gran público como parte esencial de una crónica y un documento de valor histórico.



Capellán celebrando Misa para el 69º Campamento militar del Estado de NY en Fuerte Corcoran, Washington DC. Mathew B. Brady. 1861.

El éxito comercial de este tipo de imágenes provocó que muchos fotógrafos fueran enviados a diferentes lugares alrededor del planeta para poder satisfacer la demanda de los clientes que con ojos asombrados querían conocer sitios exóticos o recordar los monumentos visitados durante algún viaje. Nuevos estudios fotográficos se abrieron en diversos destinos. Desde grandes ciudades hasta puertos y poblaciones de paso, ahora contaban con estudios cuya función principal era retratar a la burguesía

²⁴⁰ Pierre Sorlin. *Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 104.

local, la población flotante (como diplomáticos, marineros, misioneros, militares o incluso turistas), pero sobre todo, retratar los lugares y las poblaciones nativas, ya que estas imágenes se pondrían a la venta para los nuevos consumidores fotográficos en las ciudades lejanas.

La expansión del mercado fotográfico a finales del siglo XIX no sólo atrajo la mirada de curiosos espectadores sino también de un gran número de historiadores y antropólogos. La gran aportación de la fotografía era una garantía de objetividad y neutralidad que nunca antes había existido en otras formas de representación. Para los historiadores la fotografía ofrecía un nuevo documento y un procedimiento moderno, a partir del cual organizar, sus prácticas académicas y de investigación, e incluso la concepción misma de la historia y de su oficio.²⁴¹

“(…) el novedoso mecanismo fotográfico de inscripción, de registro y “reproducción” de la realidad visible, tal como fue entendido por los discursos predominantes del siglo XIX y XX, habría proporcionado (...) a la razón historicista, un modelo muchísimo más adecuado que el de la escritura, a partir del cual pensar y postular el tipo de relación que el presente historiador podría y debía, según dicha razón, establecer con el pasado.”²⁴²

Por su parte, los antropólogos encontraban en estas imágenes el material idóneo para realizar investigaciones, ya que éstos utilizaban como material de análisis los datos que les proporcionaban los etnógrafos y no acostumbraban realizar investigación de campo.²⁴³ Obviamente, estas imágenes tenían originalmente una función comercial que las dejaba muy alejadas de las necesidades y los parámetros científicos, y las acercaba a la idealización romántica y exotizante decimonónica. Algunos científicos concientes de esta situación temían que las imágenes mismas alteraran el contenido registrado europeizándolo como resultado del mismo proceso fotográfico al no contar con una estandarización científica del correcto uso fotográfico. “Paradójicamente, a una parte de la comunidad científica, pareció no importarle demasiado utilizar para sus

²⁴¹ Elizabeth Collingwood-Selby. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. p. 86.

²⁴² Idem.

²⁴³ Fue a partir de finales del siglo XIX, que gracias a la simplificación y abaratamiento de los aparatos y procesos fotográficos los antropólogos pudieron hacer ellos mismos sus imágenes y dejaron de comisionar fotógrafos o de usar sus imágenes. Juan Naranjo. “Introducción. Medir, observar, repensar.” *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. (ed.) Juan Naranjo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p. 17.

observaciones un material en el que se había proyectado una imagen idealizada, más vinculada a las fantasías de la literatura romántica que a la realidad de los personajes representados”²⁴⁴ La antropología de la época –de espíritu evolucionista– subrayaba con entusiasmo lo “primitivo” de la cultura no-occidental, y una perspectiva teleológica que se ponía de manifiesto en estereotipos visuales como el del “buen salvaje” o el establecimiento de una “etnografía salvaje” “demandando representaciones ‘exóticas’ de los pueblos y los territorios colonizados.”²⁴⁵ De esta forma, las fotografías no sólo se convirtieron en herramientas de estudio, sino también en objeto de estudio, sustituyendo, o suplantando, el objeto real.

De igual forma, la fotografía y su popularización también aportaron a la historia como disciplina, la posibilidad de conocer objetivamente la realidad. La imagen fotográfica, producto de una nueva metodología tecnológica, sería considerada un tipo de documento totalmente nuevo al que el ejercicio del historiador tendría que adaptarse.²⁴⁶ Si bien, la fotografía nunca ha desplazado a los documentos escritos, es innegable que actualmente se considera el medio de registro y difusión más importante. Las características de exactitud y objetividad dotan a la fotografía de una cualidad racional y científica que no poseían otras prácticas o procedimientos de la historia. Estas características permiten a la fotografía consolidarse, al mismo tiempo, como modo de documentación, lógica de documentación: un documento de documentos.²⁴⁷

Del mismo modo, hay que recordar que la verdad o el conocimiento del cual la fotografía se consideraba portadora o posibilitadora, no sólo se fundamentaba en el automatismo de su proceso, sino también en la convicción de la existencia de un dato racional en la naturaleza misma que la fotografía podía capturar. La importancia de la fotografía era inigualable por ser considerada retrato fiel y objetivo, pero al mismo tiempo la naturaleza misma –muy a diferencia de otras representaciones que no eran objetivas ni por su técnica, ni por su autor, ni por el lenguaje con el que se representaban. En palabras de Collingwood-Selby:

²⁴⁴ Juan Naranjo. “Introducción. Medir, observar, repensar.” *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. (ed.) Juan Naranjo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p. 15.

²⁴⁵ Mydin, Iskander. “Imágenes históricas, públicos cambiantes.” *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. (ed.) Juan Naranjo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p. 197.

²⁴⁶ Elizabeth Collingwood-Selby. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. p. 98.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

“Si la escritura, la pintura, el dibujo, la escultura y todas las otras formas de registro y representación conocidas hasta entonces eran medio a través de los cuales el hombre podía o pretendía reproducir la realidad, la fotografía en cambio –y en esto insisten, maravillados, sobre todo los discursos del siglo XIX–, llegaba, por vez primera, a ofrecer a la naturaleza la posibilidad de registrarse, de presentarse y reproducirse a sí misma. Así, la fotografía se revelaba como la lengua y el arte de la propia naturaleza.”²⁴⁸

Otra características de la fotografía que juega un papel primordial en su posicionamiento como herramienta de la historia y su identidad es su capacidad de reproducción masiva.

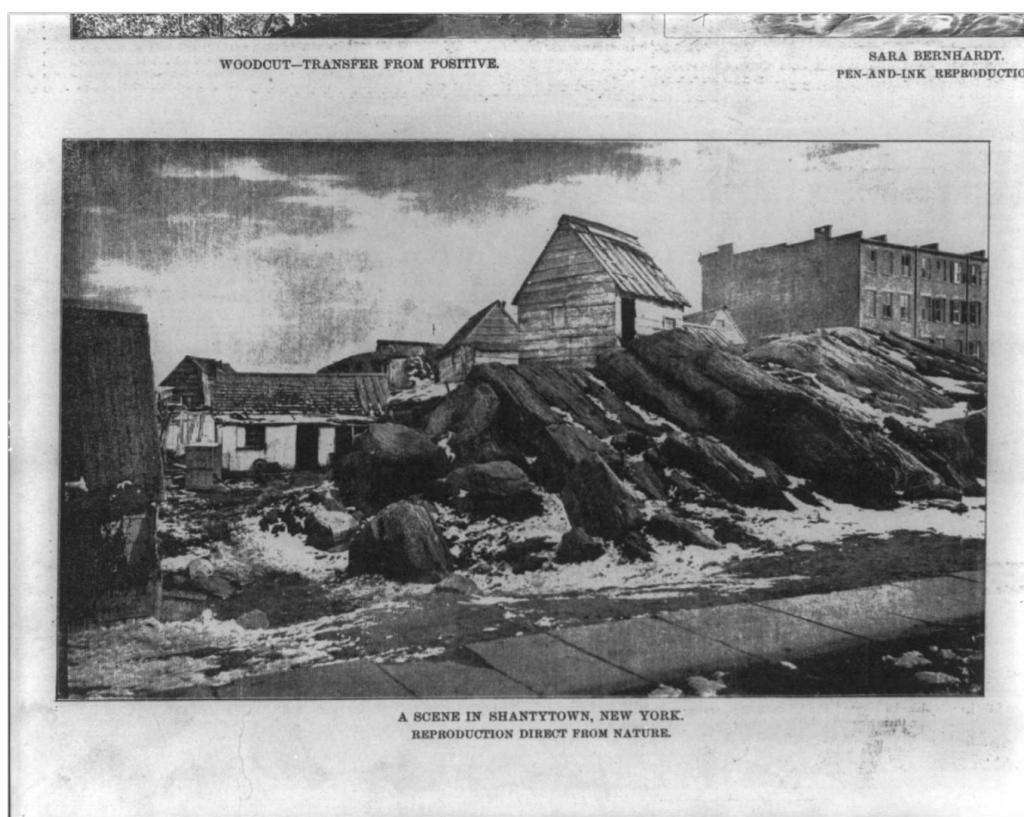
“Tal como la fotografía da lugar, por primera vez, a la reproducción técnica masiva de la obra de arte, da lugar también a la reproducción técnica y masiva de todos los documentos ya existentes, modificando con ello la historia misma de la historia. Podríamos decir entonces que la fotografía no sólo se ofrece al historicismo como modelo perfecto y efectivo del procedimiento de la empatía, sino también como la lógica misma del documento como instancia de preservación, y de presentización del pasado.”²⁴⁹

Aunque los grabados y las litografías ya eran imágenes que se podían reproducir masivamente, una vez más hay que decir que éstos no gozaban del status de veracidad que se predicaba de la imagen fotográfica y no provocaron una revolución en la forma de ver, registrar y recordar. De igual forma, es por eso que la aparición de imágenes fotográficas en la prensa provocó una revolución en los medios masivos.

En 1880, el 4 de marzo, se publicó en el *New York Daily Graphic* la fotografía *A Scene in Shantytown* (“Una imagen en la chabola” de Stephen Henry Horgan, 1854-1941) utilizando por primera vez el proceso de trama de semitonos que rápidamente se convertiría en la forma más eficiente para la impresión de imágenes fotográficas en periódicos. En la imagen se podían apreciar las construcciones de madera que existían en un barrio de Nueva York.

²⁴⁸ Elizabeth Collingwood-Selby. El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. p. 102.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.



Una imagen de la chabola. Nueva York. Reproducción directa de la naturaleza.
Stephen Henry Horgan, 1880.

Otro momento importante para la consagración de la fotografía como registro de un momento histórico distribuido masivamente fue cuando el fotógrafo William Warnecke retrató al Alcalde de Nueva York, William Jay Gaynor, instantes después de sufrir un atentado. El 9 de agosto de 1910, Gaynor iniciaba unas vacaciones en Hoboken, Nueva Jersey, abordando el barco *SS Kaiser Wilhelm der Grosse* con destino a Europa. Después de posar para los fotógrafos en la cubierta del barco, Gaynor recibió dos disparos –uno de ellos en la garganta, y fue en ese momento cuando Warnecke disparó la cámara. El agresor identificado como J.J. Gallagher, era un guardia nocturno que recientemente había perdido su trabajo. El día siguiente, el periódico *The World* (El mundo),²⁵⁰ publicó la foto en primera plana a 4 columnas sin dar ningún tipo de crédito a Warnecke.²⁵¹ El alcalde Gaynor se recuperó 2 meses después del atentado pero murió un año después por problemas relacionados con el disparo en la garganta.

²⁵⁰ Zelizer, Barbie. *About to Die: How News Images Move the Public*. USA: Oxford University Press, 2010. p. 33.

²⁵¹ Faber, John. *Great News Photos and the Stories Behind Them*. USA: Dover, 1978 p. 24.

A partir de estos años el uso de fotografías en diarios y revistas comenzó a popularizarse, pero no se volvería cotidiano hasta 1920, y no fue hasta entonces, cuando los lectores de periódicos comenzaron a establecer un vínculo entre noticia, crónica, historia y fotografía. El auge de periódicos ilustrados con fotografías y de revistas como *Ce soir*, *Weekly Illustrated*, *Illustrated London News*, *Volks-Illustrierte*, *VU*,²⁵² *Regards*,²⁵³ *LIFE*,²⁵⁴ o la británica *Picture Post*, también provocó el surgimiento y el auge del fotoperiodismo como profesión, que desde entonces hasta el día de hoy ha cambiado muy poco inclusive a pesar de la transición a la fotografía digital.

También los episodios bélicos generaron un mayor interés en el uso de la fotografía del que había existido por el público consumidor de imágenes; finalmente el morbo, y la importancia de un conflicto armado dieron una importancia nunca antes vista a la publicación de fotografías que mostraran estos sucesos. La Revolución Mexicana, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y la Guerra Civil Española son los conflictos que acompañaron el desarrollo del fotoperiodismo a principios del siglo XX. De entre estos, la Revolución Mexicana y la Guerra Civil Española se destacan por haber sido escenarios de innovaciones que permitieron el acceso a imágenes sin precedentes.

En el caso de la Revolución Mexicana, la mayor parte del material fotográfico se debe a los hermanos Miguel y Agustín Víctor Casasola. Los dos hermanos son pioneros del fotoperiodismo desde inicios del siglo XX, pero fue a raíz de su trabajo durante la Revolución que iniciaron la creación de un Archivo que se continuó hasta 1970 y cuenta con 400,000 imágenes. De todos los períodos históricos que componen el Archivo Casasola el más importante es el de la Revolución. En él se encuentran contenidos más de 10 años de conflicto armado y sus imágenes se han vuelto parte de la cultura popular y la identidad mexicana. A él pertenecen fotografías clásicas y de gran valor simbólico como los retratos de Villa y Zapata, las soldaderas llamadas “adelitas” los campesinos revolucionarios y los trenes tomados por los soldados rebeldes. Durante todos los años de su existencia el Archivo Casasola agrupó el trabajo de varios

²⁵² Ver imagen en página 61.

²⁵³ Ver imagen en página 62.

²⁵⁴ Ver imagen en página 64.

fotógrafos perfectamente identificados como Manuel Ramos, Hugo Brehme o Guillermo Kahlo, pero hay que destacar que de muchos de los fotógrafos se desconoce la identidad o el número de fotógrafos que colaboraron con imágenes de la Revolución.

Miguel y Agustín V. Casasola constituyeron la primera agencia fotográfica moderna del país. Su labor originalmente consistió en producir imágenes que pudieran ilustrar la prensa escrita, pero cuando estalló la revolución se dieron cuenta rápidamente de que la fotografía no sólo servía para ilustrar la noticia, sino de que la fotografía misma era noticia. Los hermanos Casasola, y los fotógrafos que trabajaron para su agencia, viajaron por el país capturando imágenes que registraran todos los escenarios posibles del México revolucionario en un esfuerzo por lograr una crónica visual total. Pronto se dieron cuenta de la imposibilidad de cubrir todos los acontecimientos que sucedían a lo largo y ancho del país por lo que reclutaron entre militares y revolucionarios a fotógrafos improvisados a los que se les otorgó un equipo y una noción básica de fotografía, para que ellos mismo pudieran registrar lo que sucedía frente a ellos, siendo está una de las grandes innovaciones del fotoperiodismo que se dio durante la Revolución.

Rápidamente, la Agencia Casasola se convirtió en el más importante banco de imágenes que hubiera existido y al día de hoy el Archivo Casasola es la memoria y la identidad del México moderno. Las imágenes que lo componen son parte intrínseca de la mexicanidad diseñada institucionalmente a partir de los años 40s y han pasado a ser parte del imaginario colectivo y siguen siendo utilizadas en infinidad de publicaciones escritas y audiovisuales, e ilustrando objetos pop y kitsch como camisetas, chapas, gorros, bolsos, mochilas, etc. Desde 1976 al día de hoy, el Archivo Casasola se encuentra resguardado en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



El alcalde de Nueva York William Jay Gaynor momentos después de un intento de asesinato. (De izquierda a derecha: Robert Todd Lincoln, Robert Marsh).
Wiliam Warnecke. 9 de agosto de 1910.



Emiliano Zapata en su cuartel. Archivo Casasola.
Hugo Brehme. Cuernavaca, Morelos. México. ca. 1913.

En el caso de la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española, la innovación tecnológica que transformó el ejercicio fotoperiodístico y el estilo de las imágenes fue la utilización desde finales de los años 20s de las cámaras de 35mm. como la cámara Leica. El formato de dichas cámaras permitía, siempre y cuando la censura militar lo autorizara, hacer fotografías en medio de la acción de la batalla, las víctimas civiles o el cansancio de los soldados.²⁵⁵ Otro gran avance que benefició a esa época fue la comercialización de la película ISO 100 lo que con las cámaras de 35mm generó una combinación potente que podría fotografiar más situaciones de luz que antes con mucha mayor eficiencia que antes. Si bien el formato de 35mm genera menos nitidez que los formatos más grandes que lo antecedieron, su practicidad lo convirtió en el formato que se volvió sinónimo de fotografía hasta la entrada del siglo XXI.

Esa combinación de avances tecnológicos permitió que grandes fotógrafos se iniciaran durante la Guerra Civil, como es el caso de Robert Capa, Robert “Chim” Seymour o Cartier-Bresson –quienes fundarían la agencia MAGNUM después de la Segunda Guerra Mundial. También el abaratamiento de costos en la publicación de imágenes trajo como consecuencia que desde finales de los años 20s salieran al mercado Revistas (como VU o Regards en Francia) que permitió difundir el trabajo de estos fotógrafos a un público cada vez más acostumbrado a consumir fotografías como parte indispensable de una crónica, por ejemplo: Cartier-Bresson vendió una fotografía por primera vez a la revista VU.²⁵⁶ Otra figura que destacó durante la Guerra Civil, aunque por razones trágicas, fue Gerda Taro. Gerda fue la primera mujer fotoperiodista que cubrió una guerra y desgraciadamente también la primera en morir en medio de un enfrentamiento. El 26 de julio de 1937 durante la batalla de Brunete, Gerda murió horas después de ser aplastada por un tanque. Gerda trabajó principalmente cerca de las Brigadas Internacionales y el Ejército Republicano. Su trabajo fue publicado principalmente en Francia en revistas como VU, Regards o el periódico Ce soir.

²⁵⁵ Sontag. Ante el dolor de los demás. p. 25.

²⁵⁶ Henri Cartier-Bresson. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 28.



Soldado republicano en el Frente de Brunete. Gerda Taro. España. Julio 1937.
Publicada el 22 de julio de 1937 en el semanario francés Regards.

Un destino muy distinto tuvieron Capa, "Chim" y Cartier-Bresson, quienes junto con George Rodger fundaron la agencia MAGNUM en 1947 (es probable que si Gerda Taro no hubiera muerto en 1937 habría sido miembro fundadora de la Agencia.) En la actualidad, MAGNUM sigue siendo considerada la mejor Agencia Fotográfica, por la calidad técnica de los fotógrafos que la componen, su visión humanista y el equilibrio que logran entre el fotoperiodismo y la visión personal plasmada en las imágenes que las acerca al trabajo autoral de los grandes artistas fotógrafos.

La utilización de la imagen fotográfica en la prensa, significó que el ser humano ahora podía "ver" acontecimientos que sucedían más allá de su barrio, incluso en otras provincias o países. Gracias a esta nueva forma de difusión y consumo, la fotografía se convirtió en una especie de bola de cristal que podía mostrar al lector de la prensa, los rostros y los escenarios protagonistas de las noticias que diariamente se producían en el mundo. La cámara fotográfica se convirtió en el testigo ideal que producía un testimonio ideal.



Portada de la Revista Picture Post. No. 1. 1 de Octubre 1938
(Picture POST. No.1. Octubre 1938. 80 páginas. Semanario nacional de Hulton.)

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la calidad documental de la fotografía se puso en tela de juicio. En el marco de la puesta en crisis de los ideales modernos y de los metarrelatos políticos, económicos y sociales, la fotografía comenzó a perder su status de medio neutral y objetivo. La opinión pública comenzó a entender a los fotógrafos como profesionales de una técnica que podía construir mensajes desde posturas subjetivas utilizando diversos recursos formales y expresivos para comunicar cualquier mensaje que se propusieran.

La utilización de las imágenes fotográficas como nuevo recurso de la prensa, pronto se convirtió en una símbolo que definía y contenía la importancia de la noticia, y se hizo evidente que ninguna noticia importante podía publicarse sin una foto que la acompañara, al mismo tiempo que cualquier noticia, por más insignificante que fuera, si era acompañada por una imagen cobraba importancia. La fotografía, de esta forma, también se volvió parte del acontecimiento, y los fotógrafos dejaron, poco a poco su papel de espectadores, para convertirse en testigos cuya asistencia legitimaba la trascendencia e importancia de los eventos y sucesos. Hoy en día, incluso se cae en el extremo de que la sola presencia de un fotógrafo, o tan sólo una cámara fotográfica, sean los catalizadores –y en algunos casos los provocadores– de los acontecimientos que ellos mismos se encuentran registrando. Por ejemplo, podemos mencionar desde las poses que “espontáneamente” adquieren unos políticos retratados firmando una nueva ley, hasta las ejecuciones de civiles que algunos grupos terroristas realizan, en situaciones atípicas, específicamente para poder estar en condiciones de ser fotografiadas.

Por otro lado, a pesar de la importancia que tiene la fotografía para la prensa, muchas de las imágenes utilizadas diariamente en revistas y periódicos difícilmente podrían ser consideradas como “fotorreportaje” o “documental fotográfico”. Estas imágenes fotográficas existen sólo al servicio de un texto; no gozan de autonomía o de un valor independiente del encabezado o el titular bajo el cual se agrupan; muchas de estas notas, incluso, no ven disminuida la información que presentan si se retira la foto que las “complementa”, evidenciando que el sentido principal de utilización de estas imágenes es hacer el diseño gráfico de la publicación más atractivo visualmente para el consumidor.

De igual forma, el uso de la imagen fotográfica como ilustración a notas o reportajes genera que se de una sustitución paulatina de imágenes con valor testimonial por imágenes de valor simbólico, dando más espacio a la fotoilustración que al fotoperiodismo y, por lo tanto²⁵⁷, desmantelando la idea de que el valor de la fotografía dentro de una publicación informativa es su capacidad documental, y al mismo tiempo desplazando al fotoperiodismo o la fotografía documental, fuera de periódicos y revistas de alcance masivo. Los espacios que hoy en día ocupa la fotografía documental principalmente son libros, revistas especializadas e incluso galerías –todos ellos, en mayor o menor medida, alejados del gran público.

En la actualidad, en medio de toda la puesta en crisis de la veracidad de la fotografía digital, el valor informativo de la imagen fotográfica no descansa en la capacidad de la fotografía de “objetividad” o de “neutralidad”, sino en su capacidad de hacer parte de la cotidianidad del espectador lo lejano a su misma cotidianidad; traer lo exótico a nosotros, desvaneciendo las fronteras geográficas y temporales, transportando la apariencia del “lejos y el entonces” al “aquí y ahora”, permitiendo que mi conciencia pueda ser ubicua u omnipresente gracias a una “telepercepción” –todo se hace presente a mí. Tiempo y espacio se disuelven en mi acto de percepción, por lo que la fotografía se convierte en una gran herramienta antropológica y en un gran documento histórico; pero no sólo el tiempo y espacio público son invadidos por la imagen fotográfica, también, y de forma muy importante, la fotografía puede penetrar en lo privado y lo íntimo. La imagen fotográfica puede superar fácilmente fronteras sociales para invadir la privacidad y hacer público lo que pretende permanecer oculto: devela, expone, evidencia, señala, etc. la cotidianidad, lo íntimo y hasta lo intrascendente, del ámbito personal. De ahí la dinámica paparazzi, el consumo de “vidas privadas” u otros usos voyeuristas; pero también de ahí que la fotografía pueda mostrar actos ilícitos, inmorales o antisociales, que de otra forma quedarían ocultos.

²⁵⁷ Pepe Baeza. Por una función crítica de la fotografía de prensa. p. 15.

4.6. La fotografía como herramienta política.

A mediados del siglo XIX la proliferación de las imágenes fotográficas provocó grandes cambios en la política y su ejercicio. En varios países ricos, el sector burgués de la población se había unido a algunos personajes de la nobleza conformando una nueva clase gobernante. Muchos territorios dejaron su antiguo sistema monárquico y se convirtieron en Estados modernos en los que la soberanía popular se ponía en manos de algunos personajes de forma democrática. Sin el aura misteriosa de la sangre azul corriendo por sus venas, los nuevos actores políticos tenían que gozar del favor de sus conciudadanos votantes para poder formar parte de los gobiernos. Los objetivos eran varios y cada grupo tenía sus propios intereses, a veces ocultos, a ratos obvios e incluso en algunos casos públicos, pero todos, sin importar su grupo o sus intereses, debían contar con el favor de los electores si querían dirigir la sociedad. Aquí es donde entra en juego la fotografía.

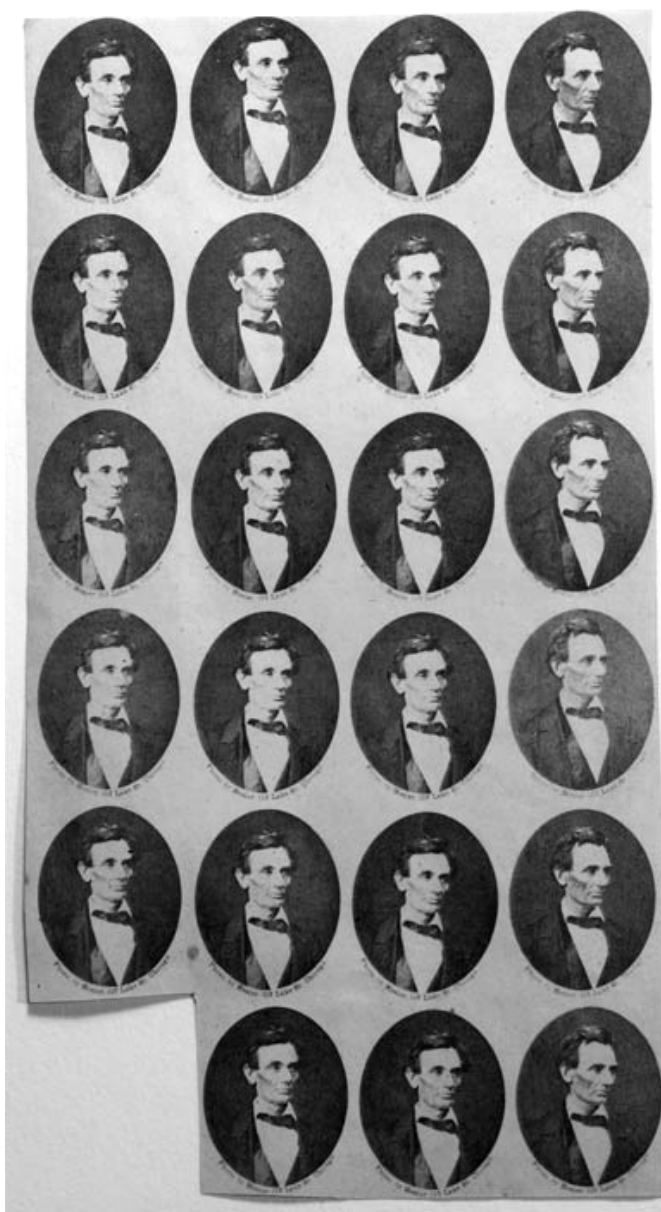
Lejos habían quedado los grandes cuadros que retrataban al olimpo de sangre azul que Dios había dispuesto para que gobernaran a un pueblo. Ahora, los gobernantes eran personas de carne y hueso como cualquier otro (incluso los que aún conservaban sus títulos nobiliarios) y lo que importaba en las contiendas políticas para apoderarse de un país era la seducción que podían ejercer sobre los ciudadanos para contar con su voto.

La fotografía, como era de esperarse, retrató a esta nueva clase política y así la política pudo observarse. Puesta en imágenes, la política se convirtió en espectáculo. Por primera vez se observó a sus protagonistas: su presencia, su físico, su ropa, su fotogenia. El político se convirtió en su imagen fotográfica y de esta forma la fotografía modificó las reglas del espectáculo político.²⁵⁸

En 1860, para la campaña por la presidencia de EUA de Abraham Lincoln, se utilizó por primera vez un retrato fotográfico de un candidato. Mucho se ha dicho que esta innovación ayudó a Lincoln a conseguir los votos que le llevaron a ganar la Presidencia, pero a ciencia cierta no se puede constatar tal hecho. La fotografía corrió a

²⁵⁸ Pierre Sorlin. *Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 118.

cargo de Alexander Hesler (1823-1895) quien había fungido como fotógrafo de Lincoln desde 1858. Se utilizaron varias copias impresas en papel salado que se pegaron en listones promocionales. Si bien, no se puede garantizar la repercusión que tuvo la imagen fotográfica en la intención de voto de los electores sí podemos decir que Lincoln fue el primer político que utilizó el retrato fotográfico como estrategia propagandística, fortaleciendo su imagen de opción política modernizante; pero también iniciando así, la puesta en escena fotográfica de las campañas presidenciales y la utilización de los códigos fotográficos para construir un mensaje atractivo a los votantes.



Retrato para campaña presidencial Abraham Lincoln.
Alexander Hesler. 3 de junio 1860.

En esos años la fotografía se encontraba lejos de la difusión masiva que la prensa le permitiría a partir de principios de Siglo XX. No será hasta entonces que los actos de campaña y los actos políticos en general comiencen a montarse específicamente para ser fotografiados.²⁵⁹ Por ejemplo: los colores y tamaños de los pendones y la propaganda se escogen para que al ser fotografiados en blanco y negro su rango de contraste resulte atractivo. Podemos decir que el uso proselitista de la fotografía en blanco y negro alcanza su punto cumbre con en el período que comprende desde la llegada del partido Nazi al poder y la intervención Soviética en Afganistán en 1978.

Del mismo modo, hay que recordar que la fotografía documental la mayoría de las veces ha tenido un uso político y también muchas veces se ha considerado fotografía de denuncia social o política. Un claro ejemplo es el trabajo documental que a finales de los años 30s, realizaron para la FSA²⁶⁰ fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein y Gordon Parks entre otros. El objetivo de estos registros fotográficos era el de informar pero sobre todo concienciar y empatizar a la opinión pública con la situación de pobreza que vivía la población rural en medio de la Depresión económica, y así lograr apoyo para las políticas económicas de corte social que destinarían recursos para ayudar a estas comunidades.

La División de Información de la FSA, bajo la dirección de Roy Stryker, tuvo como propósito “presentarle América a los Americanos”, y es en ese mismo “slogan” que encontramos la presunción de que existe una América “real” que la clase media ignora y que la fotografía es el único medio que puede desvelar esa verdad: en realidad el objetivo de Stryker era sensibilizar a los votantes ante la pobreza que se vivía en la América rural: es decir, su objetivo era electoral; no era lograr que los americanos conocieran América sino que los votantes empatizaran con un proyecto político –su proyecto fue propaganda para conseguir consumidores políticos en el libre mercado de partidos.

²⁵⁹ Posteriormente, pero dentro de la misma lógica de espectáculo, los eventos políticos se diseñan para ser filmados, grabados en video y/o transmitidos por televisión en directo.

²⁶⁰ Este proyecto se inició en 1935 con el nombre de Resettlement Administration.

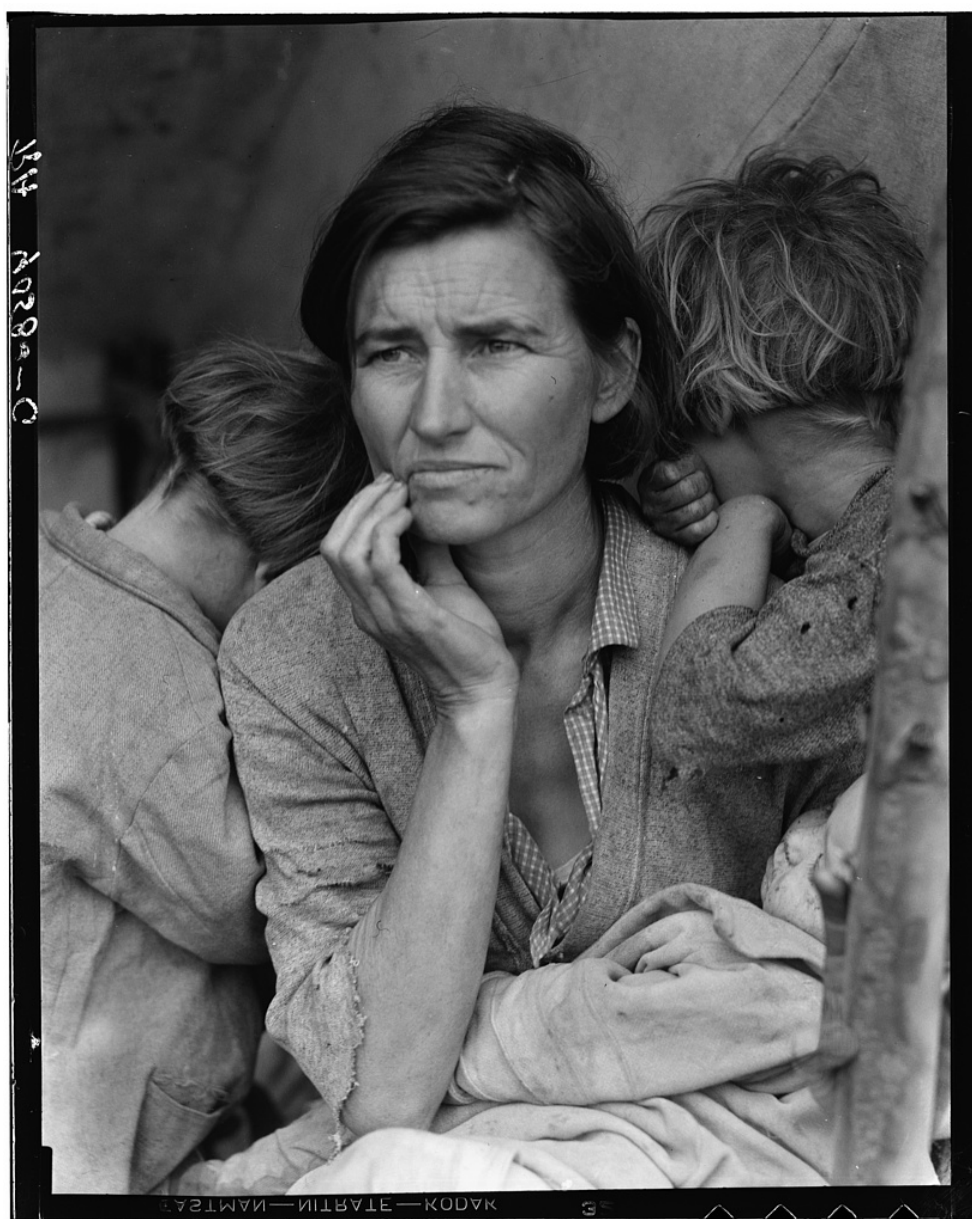
El objetivo específico que les fue encomendado a los fotógrafos que participaron en este proyecto fue el de obtener imágenes que mostraran la relación que existía entre la gente, su tierra, la relación que existía entre su forma de trabajar y la pobreza, pues el programa de la FSA funcionaba bajo la premisa de que cambiando las prácticas laborales podría controlarse la pobreza.

Muchas de las imágenes generadas para este proyecto se distribuyeron publicadas en revistas fotográficas populares de la época para alcanzar al gran público y lograr poner ante los ojos de la clase media norteamericana el rostro y la “realidad” de la pobreza rural que existía en el país.

Stryker, que tenía conocimientos de fotografía, confiaba en la capacidad del medio y el talento de los fotógrafos seleccionados para lograr esta empresa; y aunque él mismo no era un entusiasta de la fotografía moderna, los fotógrafos que llamó para participar en el proyecto, garantizaron la oportunidad de contar con espacios de difusión reservados para la vanguardia fotográfica norteamericana.

Aunque Stryker nunca dio directrices claras de cómo deberían ser la imágenes, ni dio parámetros específicos de toma (el uso de ciertos encuadres, lentes, contrastes, etc.), sí ordenó que se utilizaran varios temas específicos (iglesias, corte, graneros, dormitorios, cocinas, caminos). Por ejemplo: Stryker pidió a Dorothea Lange que retratara la cotidianidad y la vida doméstica de los migrantes, obviamente para aludir a la sensibilidad femenina esperando generar imágenes con las que el gran público pudiera empatizar y sentirse relacionado. Stryker también participó en la edición y selección del material publicado, demostrando que si bien las imágenes podrían ser objetivas, estaba consciente de que la edición de dichas imágenes podía construir un mensaje que inclinara la opinión pública a favor del gobierno del presidente Roosevelt y su programa del New Deal.

Al principio, los políticos relacionados con el proyecto no tenían mucha confianza en esta campaña fotográfica ideada por Stryker ya que pensaban que la fotografía no era un medio tan emotivo, ni tan efectivo ni “profundo” como la palabra escrita o la ilustración y por lo tanto no se alcanzaría la finalidad buscada.



Madre migrante. Dorothea Lange. California, 1936.

Entre 1936 y 1937 la revista *US Camera*, la empresa de lentes fotográficas Carl Zeiss y la misma FSA organizaron muestras con el trabajo de sus fotógrafos, pero la exposición más importante fue la organizada en 1938 como parte de la Primera Exposición Internacional de Fotografía (*First International Photographic Exhibition* en el *Grand Central Palace*) de Nueva York. Dicha exposición legitimó el valor estético de estas fotografías y del proyecto documental que las agrupaba, equiparando el “realismo” y la “objetividad” fotográfica a una categoría estética, dejando entrever que

en la imagen fotográfica verdad y belleza no sólo convivían sino que incluso podían llegar a identificarse.

El texto que acompañó dichas imágenes como parte del boletín de prensa²⁶¹ hacía acento en que estas fotografías eran una reproducción neutral y sin intenciones de influir o manipular la opinión pública (como se puede leer en el siguiente párrafo) aunque de hecho la intención de las imágenes era justamente adherir a los espectadores a la postura política y económica de la FSA.

“Las fotografías de esta selección fueron tomadas por fotógrafos de la FSA, quienes han reproducido en película, las condiciones que han observado en el país, sin ninguna intención de justificar las condiciones actuales o de influir a favor o en contra la opinión pública. Es la vida, en las regiones de la Nación que los fotógrafos han visitado, tal como existe.”²⁶²

Quizás la creencia en la objetividad, neutralidad y el realismo fotográfico, tenía tal fuerza en la mente de los políticos, fotógrafos y gestores de las exposiciones que realmente pensaban que dichos documentos “simplemente” proporcionaban información; o quizás actuaban con una firme intención propagandística, de cualquier forma, este proyecto fotográfico tuvo gran repercusión en la opinión pública al grado de que muchas de estas imágenes en la actualidad forman parte del imaginario y de la identidad estadounidense.

Posteriormente, bajo la coordinación del Museo de Arte Moderno (Museum of Modern Art, MoMA) se organizó con 50 de las imágenes que la FSA había expuesto, una muestra que itineró hasta 1939 por diferentes Estados de la Unión Americana, bajo el nombre de Documentos de América (*Documents of America*).

²⁶¹ The Farm Security Administration. Photographs in the First International Photographic Exposition. Nueva York: MoMA, 1939. Archivo PDF. Online Catalog” Library of Congress. n.d. 11 nov. 2015. <<http://www.loc.gov/pictures/>>

²⁶² *Idem*. El original en inglés: The photographs in this group were taken by Farm Security photographers, who have reproduce upon film, the conditions they have observed throughout the country with no attempt to justify the actuality or to influence opinion “pro” or “con”. The portrayal is life, in the sections of the Nation that these photographers have visited, as it exists.

Las imágenes en general fueron bien recibidas por la crítica y el público, pero los comentarios registrados²⁶³ muestran que varios de los asistentes no estuvieron conformes con la propuesta estética o política. Si bien se “despertó” la conciencia de varios espectadores que consideraron que había que dar apoyos gubernamentales y económicos a la gente que se encontraba en las situaciones que las fotografías retrataban de manera realista, otros las consideraban propaganda comunista, pero lo más curioso fueron las palabras que dejaron algunos espectadores quienes, motivados por la crisis que mostraban las imágenes, comentaban con urgencia que en Estados Unidos se necesitaba un líder como Hitler que pudiera salvar al país de la crisis. Por otro lado, estéticamente, la FSA tampoco agradó al público más conservador: estas fotografías más cercanas al estilo modernista disgustaron a muchos espectadores que consideraban que sólo la fotografía que se asemejaba al estilo pictorialista podía ser considerada estética.

De cualquier forma, desde estos primeros años, el trabajo documental de la FSA se convirtió en un documento seminal que generó la producción de varios libros de fotografía, sociología y hasta la edición de novelas y poemas. Entre las obras influidas más destacadas se encuentran la novela “Las uvas de la ira” de Steinbeck, el libro “Exodus” de Dorothea Lange y Paul Taylor, el libro “Tierra de la libertad” de Archibald McLeish, y “Permítasenos alabar a hombres famosos” de James Agge y Walker Evans. En este sentido, hay que señalar que la FSA permitía la utilización de las imágenes fotográficas sin coste alguno, lo que obviamente debió afectar de manera positiva la impresión y distribución de las imágenes, ya fuera en revistas de fotografía o ilustrando textos.

Poco a poco, la fotografía de la FSA logró rotundamente el objetivo buscado por Stryker. Ningún otro medio podría haber logrado el impacto y la penetración que logró la fotografía, tanto que al día de hoy, todas esas imágenes, que tenían un objetivo claro de promover un proyecto político-económico, son consideradas documentos clave de la

²⁶³ Se encuentran en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos de America y fueron depositados por algunos de los asistentes en un buzón colocado por Arthur Rothstein durante las exhibiciones. *The Farm Security Administration. Photographs in the First International Photographic Exposition*. Nueva York: MoMA, 1939. Archivo PDF. Online Catalog” *Library of Congress*. n.d. 11 nov. 2015. <<http://www.loc.gov/pictures/>>

historia de Estados Unidos y son atesoradas como verdaderas obras de arte. Al finalizar el proyecto, la FSA había generado durante 8 años más de 270.000 fotografías.

El éxito fotográfico de la FSA demostró la aceptación de la fotografía como un medio que podía “despertar” conciencias y generar empatía aludiendo a la inteligencia y las emociones. Los espectadores de dichas imágenes se sintieron obligados a la toma de postura ejerciendo un juicio supuestamente libre y racional fundamentado en la consideración de la fotografía como un signo objetivo e incapaz de manipular la opinión pública, cuyo máximo poder es ser invisible como medio y sólo mostrar lo evidente.

El ejemplo del trabajo documental de FSA y su asimilación por parte del público como evidencias y documentos históricos demuestra que la fotografía bien puede representar las contradicciones internas del propio sistema al que pertenece, más allá de simplemente reproducir los discursos hegemónicos, y por lo tanto que es capaz de ser un documento emancipador de denuncia social y política; pero, paradójicamente, también queda demostrado que la fotografía puede funcionar como una propaganda ideológica extremadamente efectiva, funcionando como legitimador de un gobierno. Por último, los comentarios del público que muestran que las imágenes despertaron en algunos asistentes la emocionada añoranza de un Hitler salvador para EUA, confirman la certeza de la controvertida idea de Sontag (*Sobre la fotografía*, 1977) acerca de que la fotografía sólo sirve para ilustrar lo que los espectadores ya piensan o sienten antes de observar dichas imágenes.

“Una fotografía que trae noticias de crueldades insospechadas no puede hacer mella en la opinión pública a menos que haya un contexto apropiado de predisposición y actitud.”²⁶⁴

En este caso –el público afín al partido nazi, consideró que las imágenes de la FSA eran evidencia de que en EUA hacía falta con urgencia un Hitler, –otros espectadores consideraron que esas imágenes eran propaganda que evidenciaba que el gobierno de Roosevelt tenía aspiraciones comunistas, y –otros más consideraron que las imágenes mostraban de forma realista una emergencia humanitaria ante la cual el *New Deal* era la mejor solución.

²⁶⁴ Susan Sontag. “En la caverna platónica” *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 27.



Floyd Burroughs y su hija (Floyd Burroughs and his daughter).
Walker Evans. 1936

Existen varios ejemplos de imágenes que han pasado de ser imágenes utilizadas en prensa a convertirse en símbolo destacado de un período histórico en el imaginario colectivo. La fotografía de la Bandera de EUA en Iwo Jima, la ejecución del doble agente en Vietnam, la huella de un astronauta en la superficie de la luna, un niño negro muriendo de hambre frente a la mirada paciente de un buitre, y muchísimas imágenes más son consideradas por la gente que las observa como una especie de Postal histórica que nos llega desde el pasado, atestiguando protagonistas y escenarios, y evidenciando los hechos y las acciones que definen nuestro presente.

El sentido común nos indica que las imágenes que gozan de esa cualidad son en efecto fotografías realistas que muestran las cosas tal cual como son; es decir, la verdad que se predica de ellas se debe a que son imágenes adecuadas a la realidad, y por el contrario, dichas imágenes que no se adecuan a la realidad –ya sea por su estilo o por la manipulación de la realidad que puedan hacer– se consideraran fotografías fraudulentas.

Una de las imágenes consideradas como “icono” histórico, a últimas fechas se ha vuelto controvertida. Muchas veces se ha dicho que la Guerra Civil Española (que coincide en fechas con el trabajo fotográfico de la FSA) fue la primera guerra registrada por un cuerpo de fotógrafos profesionales, cubriendo las acciones militares y cuyas imágenes fueron distribuidas en periódicos y revistas de España y el extranjero.²⁶⁵ Los ojos de España y del mundo (si tenían acceso a alguna de estas publicaciones) pudieron ver los efectos de estas acciones militares: pueblos bombardeados, soldados y civiles muertos, y la crisis humanitaria en general que supone una guerra. Una de las imágenes (“Miliciano muerto”) que Robert Capa tomó durante este periodo y que se ha convertido en un icono histórico, en la actualidad se considera una foto que muy probablemente fue escenificada.

La imagen fue tomada el 5 de septiembre de 1936, se publicó por primera vez el 23 de septiembre en la revista francesa *Vu* y algunos días después también se publicó en el periódico *Paris-Soir*.²⁶⁶ Pero no fue hasta un año después, en julio de 1937 –cuando se publicó en la revista *LIFE*– que la imagen alcanzó total relevancia.



Muerte de un miliciano republicano.
Robert Capa. Córdoba, España. Septiembre, 1936.

²⁶⁵ Sontag. *Ante el dolor de los demás*. p 25.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

La fotografía pretende mostrar el instante mismo en que un miliciano luchando por el bando de la República cae muerto al ser alcanzado por una bala. El estudio de dicha imagen y de otra muy similar tomada por Capa parecen demostrar que la escena se trató de un montaje y por si esto fuera poco, a últimas fechas hay quienes sospechan que la verdadera autora de la imagen es Gerda Taro, quien en vida también compartió el pseudónimo “Capa”. Durante años, esta imagen ha simbolizado la heroica lucha de los republicanos en contra del levantamiento protagonizado por el fascismo clerical español para derrocar el gobierno legítimo; obviamente, que dicha imagen contenga dentro de sí misma un tan funesto “instante decisivo” le otorga un gran valor fotográfico capaz de alterar las más tibias conciencias. Parece que si la fotografía del miliciano muerto es una puesta en escena pierde todo su valor como imagen simbólica de la Guerra Civil.

En cuanto a la imagen fotográfica, se tiene extendida y aceptada la idea de que muestra la realidad a diferencia de las imágenes artesanales o hechas a mano, que están incapacitadas a mostrarla pero pueden evocarla.²⁶⁷ Por lo tanto, cuando una fotografía es “falsa” no muestra nada o muestra una mentira.

Claro está que esta fotografía y su publicación no se encuentra relacionada de manera directa con ninguna intención propagandística por parte de alguna institución estatal; pero es esta imagen, por su importancia como documento histórico-fotográfico, la que nos puede hacer entender el poder de la fotografía como vehículo de la verdad-histórica, siendo simultáneamente relato y evidencia.

Otra imagen fotográfica que se considera un icono histórico es la fotografía “Levantando la bandera en Iwo Jima” (Flag Raising on Iwo Jima) del fotógrafo Joe Rosenthal para la agencia AP (Asosiated Press). Esta fotografía se publicó por primera vez el 23 de febrero de 1945 y en ella se muestra un grupo de soldados estadounidenses levantado una bandera en el punto más alto de la isla de Iwo Jima como símbolo de victoria sobre ese territorio.

²⁶⁷ Sontag. Ante el dolor de los demás. p. 46.



Levantando la Bandera en Iwo Jima (Flag Raising on Iwo Jima).
Joe Rosenthal, 1945.

Los espectadores norteamericanos encontraron en ella una confirmación del difícil pero rotundo triunfo que les significaba la guerra despertando en ellos un sentimiento de patriotismo optimista. La imagen rápidamente se convirtió en la más vista de todas las fotografías de la Segunda Guerra Mundial, Rosenthal ganó el Premio Pulitzer y los soldados que aparecieron en ella fueron tratados como celebridades. La imagen se utilizó con fines propagandísticos exitosamente y sirvió para promover la venta de Bonos de Guerra del gobierno norteamericano. Esta imagen, al igual que las fotografía de la FSA, también forma parte de la historia visual de los Estados Unidos y su uso específico como propaganda nunca ha puesto en duda su dignidad de objetiva o verdadera a pesar de algunas controversias al respecto de la existencia de una fotografía que demuestras la existencia una bandera previa a ésta. Curiosamente, esta imagen que se convirtió en un icono de triunfo de Estados Unidos no provino de la Unidad Especial de Fotógrafos que la Marina había constituido bajo la propuesta y dirección de Edgard Steichen. El objetivo de esta unidad era fotografiar las actividades de la Marina con el proposito de poder utilizar dichas imágenes como propaganda.

Los soviéticos no quisieron ser opacados por la potente imagen de Iwo Jima, pero la fotografía que simbolizó su triunfo en la toma de Berlín no pudo escapar a la

controversia. El fotógrafo Yevgeny Khaldei de la agencia soviética TASS (Agencia de Telégrafos de la Unión Soviética) había confeccionado una Bandera para levantar sobre el Reichstag y así poder tener una fotografía que simbolizara la victoria soviética e hiciera contrapeso a la imagen estadounidense. El 2 de Mayo de 1945 pidió a un pequeño grupo de soldados que se encontraban con él en el techo del Reichstag le ayudaran colocando la bandera para obtener la imagen. La fotografía se publicó el 13 de Mayo en la revista *Ogonyok* y, al igual que la fotografía de Rosenthal, rápidamente se distribuyó en cientos de periódicos, revistas y carteles de la época alrededor del mundo.²⁶⁸ Sin embargo, antes de ser publicada la fotografía fue modificada por los censores de la Unión Soviética. En este caso, el motivo no fue ideológico o estético pero no por ello menos importante. Se trató de una modificación que tuvo por sentido no denostar la labor heroica del ejército Soviético. El objeto incómodo capturado en la imagen se trata de un reloj de pulsera: el problema es que el soldado que está asistiendo al protagonista de la imagen, lleva dos relojes –uno en cada muñeca. La utilización de un reloj en cada muñeca parece haber sido una práctica común entre todos los soldados que participaron en la guerra sin importar a que bando servían, y era un gesto que dejaba ver que el soldado había tomado por lo menos un reloj que no le pertenecía. Pero la imagen de la victoria soviética sobre la Alemania Nazi debería ser un mensaje claro de valor y triunfo, y la realidad de los soldados saqueando y robando pertenencias a los muertos estaba muy lejos del ideal que se quería representar y rememorar.



Detalle se imagen sin alterar.



Detalle de imagen alterada.

²⁶⁸ William S. Jonson, et al. The George Eastman Collection. Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad. China: Taschen Benedikt, 2012. p. 631.



Bandera soviética sobre el Reichstag. Agencia TASS. Yevgeny Khaldei. Berlín, 2 de mayo 1945.
(Imagen sin alteraciones).



(Imagen que se hizo pública el 13 de mayo los relojes del soldado se han modificado y se ha añadido contraste y destacado el humo para añadir dramatismo)

4.6.1. Fotografía institucional e identidad.

La utilización de la fotografía para manipular o controlar la opinión pública nació muchas décadas antes que el triunfo mediático de la imagen de Iwo Jima y existen varios ejemplos al respecto, pero el primer caso franco del que se tiene registro es el sucedido en 1871 a propósito de levantamiento social en París conocido como La Comuna. Después de haber perdido la guerra contra Prusia, muchos habitantes de París se negaron a capitular a favor del nuevo gobierno impuesto por Prusia desobedeciendo a la autoridad nacional. Durante algunos días se instauró una junta de gobierno que tuvo que ser removida del poder por medio de la represión militar.

Por parte de la propaganda anti-comuna se generaron varios documentos, pero fueron las imágenes de Alphonse J. Liebert y Bruno Barqueháis las que despertaron en la opinión pública un sentimiento anti-comuna. Específicamente las fotografías de Barqueháis –para las que los partidarios de La Comuna posaron ingenuamente– fueron las que utilizó la policía para identificar, perseguir y finalmente fusilar, a los participantes en la toma de las calles y los enfrentamientos con la autoridad²⁶⁹.



La columna Vendôme destruida. Alphonse J. Liebert. París, 1871.
(En la imagen se distinguen dos cámaras fotográficas emplazadas,
una a izquierda y otra a derecha)

²⁶⁹ Javier Calbet, et al. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento, 2002. p. 43.



Guardias nacionales y curiosos junto a la Columna Vendôme. Bruno Barqueáis, 1871.

Durante los días de La Comuna, por primera vez se utilizó la fotografía con un fin de persecución política y purga social, y se hizo con tal eficacia que, a partir de este suceso, en 1875, se creó el Departamento de Fotografía de la Prefectura de Policía de París.²⁷⁰ Con este hecho se inauguró el fin del anonimato de la población “civil” ante las instituciones estatales y se comenzó a utilizar la imagen fotográfica como método de control de la población: las autoridades ya podían conocer los nombres de la población y el rostro que les correspondía, o mejor dicho, las autoridades ahora podían asignar oficialmente, la imagen de un rostro a un nombre, y de esta forma generar una identidad oficial moderna administrada por el estado. Este primer registro fotográfico policiaco terminará por generar, en un intento de imagen científica-antropológica, el estilo o el estándar formal conocido como *Mug Shot* que comenzó a usarse a partir de 1888. El responsable de este nuevo sistema de identificación fue el policía francés Alphonse Bertillon.

El Mug Shot es un gran ejemplo de la fotografía al servicio del Estado Moderno, sobre todo si consideramos que el mismo Bertillon era policía mientras que su padre era

²⁷⁰ Javier Calbet, et al. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento, 2002. p. 43.

médico, antropólogo y experto en estadística y demografía. En 1882, Bertillon promovió el uso de la Antropometría para identificar criminales. Al respecto Pierre Sorlin comenta que la imagen analógica alimentó la ilusión de que, gracias a ella, sería fácil observar los comportamientos en los sujetos de forma sistematizada y por eso mismo estas imágenes eran la materia prima a partir de la cual se podría estudiar y controlar la vida social.²⁷¹ La intención de Bertillon, –muy cercana a la Fisiognomía o la Frenología–, era, a partir del registro fotográfico del cuerpo y facciones de delincuentes encarcelados, poder identificar los rasgos físicos asociados con comportamiento criminal y así predecir desordenes de conducta. Probablemente Bertillon estuvo inspirado por el libro *El arte de conocer a los hombres por la fisiognomía* (1783) de Johann Gaspar Lavater (gran entusiasta del fisionotrazo), donde se aseguraba que los rasgos fisiológicos del hombre eran una huella de su ser moral y psicológico y por lo tanto, a partir de su estudio y análisis se podría conocer su conducta.²⁷²

“Según él (Lavater), el carácter se podía comparar con un generador de imágenes que se proyectan sobre el mundo como si se tratase de sombras múltiple del sujeto. Así pues, no debe sorprendernos que Lavater se interesase por el arte relativamente menor de la silueta, ya que estos retratos de perfil eran la materialización literal de la sombra proyectada. El mismo nombre de *physionotrace*, especie de silueta producida en 1786 con medios casi mecánicos y que figura en la mayoría de las historias de la fotografía como precursor de las aspiraciones [incluso del proceso en sí] que hicieron de la fotografía algo ineluctable, lleva la marca de Lavater.”²⁷³

La aritmética pseudo científica era sencilla: si el cuerpo era huella de la persona, y la fotografía era huella del cuerpo, en la fotografía podríamos encontrar la racionalización de la persona, y su análisis nos permitiría observar, entender y controlar a las personas. Bertillon no era el único entusiasmado en ese sentido, Oscar Rejlander y Francis Galton también desarrollaron teorías e imágenes con las que defendían la idea de poder realizar un imagen que ilustrara los rasgos físicos típicos de la personalidad criminal.

²⁷¹ Pierre Sorlin. *Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 55.

²⁷² Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 26.

²⁷³ *Ibid.*, p. 27.

Finalmente, el 1 de febrero de 1888 se creó el departamento de “Identidad Judicial” como órgano de la Comisaría General de Policía bajo la dirección del mismo Bertillon. Pero al paso del tiempo y después de miles de imágenes fotográficas y listas infinitas de parámetros, Bertillon se percató del fracaso de su método de predicción de comportamiento por medio del análisis antropométrico.²⁷⁴ Sin embargo, el *Mug Shot*, como estilo fotográfico con el objetivo de generar una identidad judicial, fue un éxito.

213

Taille 1 ^m	Long ^r	Pied g.	N° de cl.	Agé de
Voûte	Larg ^r	Médius g.	Aur ^{re}	né le
Enverg 1 ^m	Long ^r	Auric ^{le} g.	Pér ^{te}	a
Buste 0,	Larg ^r	Coudée g.	Part ^{ie}	ép ^{oque}
				Age app ^{rox}

(Réduction photographique 1/7.)

M^r Alb^{ert} Bertillon 25 8 92

Inclin ^{ation}	Racine / cavité	Bord. o. s. p. f.	Barbe	Color ^{ation} (pig ^{ment})
Haut ^{eur}	Dos Base	Lob. c. a. m. d.	Cheveux	Color ^{ation} / sang ^{ue}
Larg ^{ueur}	Haut ^{eur} Saillie Larg ^{ueur}	A. trg. i. p. r. d.	Car	Ceint.
Part ^{ie}	1 1	Plu. f. s. h. E.	Autres traits caractéristiques :	
	Part ^{ie}	Part ^{ie}	Signé dressé par M	

University College, London. Noncommercial, educational use only

Autorretrato. Mug Shot.
François Bertillon, ca. 1900

El *Mug Shot* es el antecedente directo de las cédulas o carnets de identidad popularizados alrededor del mundo en el siglo XX. Curiosamente, como señala Roland Kay, la estandarización de aspiracionalidad científicista genera imágenes que, más allá de representar los rasgos particulares o lo peculiar del individuo, termina por

²⁷⁴ Pierre Sorlin. *Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 56.

homogenizar a los retratados, reduciendo la identidad de estos a la relaciones de proporciones de su rostro y cuerpo, y las proporciones representadas en otras fotografías correspondientes a personas distinta.

“En la foto carnet, el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de la identidad, puesto que en el lapso de su toma, la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so-pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica, la estandariza, cortándola a la medida del orden, y la masifica, multiplicando el orden en ella para que éste se reproduzca mediante ella irrestrictamente y definitivamente (...) El momento automáticamente multiplicado que encuentra su destino en el recuadro del carnet ciñe un espacio de agonía, donde todo lo personal se pierde en lo típico, donde el retratado públicamente expira, donde él es, él pasa, él pasa a ser nada.”²⁷⁵

Los comentarios de Kay, parecen ignorar el verdadero problema al que se enfrentaban los estados y sus instituciones en cuanto a la administración de derechos y obligaciones a sus ciudadanos. Recordemos que el problema principal que viene a solucionar la imagen fotográfica utilizada por la burocracia estatal, no es el de construir un símbolo que haga justicia a la identidad total de los retratados, sino más bien, contar con una huella –al estilo de una rúbrica personal, involuntaria, infalsificable e imposible de suplantar– para poder contrastar las diferentes identidades (nombres, mote o alias) bajo los cuales una misma persona podía diluirse.

Gracias a la utilización de las identificaciones con fotografía, a menos que la persona en cuestión cambiara de cara, ésta podría seguir siendo “identificada” como un mismo y único sujeto “formal” ante el Estado y de este modo ser susceptible de control político y social. El sentido del carnet de identidad con fotografía, o de cualquier otro documento oficial o de uso privado que lleve adjunto una fotografía, sigue siendo el mismo desde sus inicios: combatir la utilización de varios nombres por parte de la misma persona, y de igual forma, imposibilitar la utilización del mismo nombre por diferentes personas.

²⁷⁵ Ronald Kay “Apéndice XXXV” *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Elizabeth Collingwood-Selby. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. p. 256.

De cualquier forma, la finalidad buscada se sigue cumpliendo a medias; por una parte, durante todos los años de historia del carnet con fotografía, este ha sido susceptible de ser falsificado, ya sea por falsificadores profesionales o incluso gracias a medios caseros al alcance de personas comunes y corrientes; y por otro lado, los generadores legales de este tipo de documentos siempre han sido corruptibles. Una vez más, la fidelidad fotográfica recae en las personas que la utilizan, los sistemas que la producen y administran, pero nunca en el medio fotográfico.

El nacimiento de la fotografía como un aparato regulador y de vigilancia estuvo vinculado con la aparición de nuevas disciplinas en la campo de las ciencias sociales que utilizaban justamente la fotografía como principal herramienta por permitir un documento que era a la vez registro objetivo y evidencia real que validaba como saber científico a la disciplina que la utilizaba como instrumento hegemónico en su metodología.

Las nuevas ciencias y las nuevas profesiones que se derivaron de ellas, como las criminología, la psiquiatría, la medicina moderna, etc., tomaron el cuerpo y su entorno como campo de acción, como ámbito de conocimientos, redefiniendo lo social como el objeto de sus intervenciones técnicas.²⁷⁶

La posibilidad que significaba la fotografía de obtener un modelo de la realidad fiel y libre de la subjetividad humana, permitía a las ciencias contar con un documento en el que la racionalidad de la realidad se representaba y se contenía. Que la cámara fotográfica fuera una herramienta que fuera producto de la misma organización científica del saber a la cual ella misma ahora servía, le otorgaba un estatus privilegiado entre las otras herramientas que las ciencias tenían a su alcance, y lo que hoy podemos ver como una relación tautológica entre herramienta, método y conocimiento, en ese entonces se concebía como un garante de la verdad obtenida por, y gracias, a la objetividad fotográfica. La fotografía era una herramienta validada por las características que los criterios positivistas favorecían y que encontraban en ella neutralidad, objetividad, automaticidad, indexicalidad, convirtiéndola en el cómplice perfecto de la producción científica de conocimiento, jugando el doble papel de

²⁷⁶ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p.12.

descubrimiento científico y de herramienta esencial para los descubrimientos científicos.

Hay que recordar que el conocimiento científico considera que existe en la naturaleza y sus relaciones un dato que se puede conocer por medio de nuestra propia razón. Es así que la fotografía, al poder capturar imágenes objetivas utilizando un proceso técnico científico y no un proceso artesanal, permite capturar en esas imágenes el dato racional que después podrá ser analizado. Según explica Rosalind Krauss, a principios del siglo XIX, la huella “actuaba como la presencia manifiesta del sentido (...) parecía participar del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos.”²⁷⁷ Es fácil deducir que si la fotografía empezaba a considerarse huella y el cuerpo mismo se consideraba huella de la personalidad, la fotografía de un cuerpo mostraba la realidad total ligada a ese cuerpo.

En tanto a la proliferación de la fotografía como herramienta en la ciencias nacientes y su incorporación a las “antiguas” en proceso de modernización, encontramos que la utilización de la fotografía, como herramienta metódica, brinda a la disciplina que la adopta un halo objetivo y analítico que le aporta una mayor dignidad científica. ¿Cómo consideraríamos a la antropología, o a la medicina, si la difusión de sus investigaciones, y su investigación misma, no estuviera respaldada y fundamentada en imágenes fotográficas y en su lugar exclusivamente utilizara relatos orales o dibujos ilustrativos? Pero ese mismo halo técnico de rigor científico también fue deseable por novedosas ocurrencias que, al incorporar el registro fotográfico a su metodología, perdían su sabor de superstición medieval o de prejuicio ideológico y se convertían en disciplinas “respetables”. Esas disciplinas son las que durante algunas décadas gozaron del estatus de ciencia, pero que hoy en día se conocen como pseudociencias.

La naciente y utópica fe en la fotografía, durante la segunda mitad del siglo XIX, convirtió a la imagen fotográfica en una especie de filtro que convertía en racional o racionalizable todo que quedaba capturado por su ojo frío. Si bien, todo puede ser objeto de estudio científico, lo fotográfico de objetos y situaciones demostraba que su

²⁷⁷ Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 26.

estudio era técnicamente posible; y si bien, no todas las disciplinas pueden adherirse con congruencia, rigor e inteligencia al método científico, por un momento pareció bastar con que pudieran incorporar la práctica fotográfica a su actividad. Tal es el halo de veracidad, que la fotografía aporta a cualquier actividad, que incluso las prácticas espiritistas de segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX utilizaban la fotografía (en su modalidad de fotomontaje) como evidencia del contacto real entre espíritus de personas muertas y el charlatán que ganaba dinero mintiendo a los familiares del muerto.

En 1856, Hugh Welch Diamond, Director del Asilo para enfermos mentales de Surrey (Surrey County Lunatic Asylum), expuso ante la Royal Photographic Society – de la cual era miembro fundador– los beneficios que suponía el uso de la fotografía en el diagnóstico y esclarecimiento de la locura, y acompañó su exposición con imágenes fotográficas que él mismo había realizado dentro del Asilo de Surrey. Diamond sostenía que la fotografía tenía tres usos importantes dentro del asilo: –primero, como auxiliar en el tratamiento por el efecto que las fotografías producen en el paciente; –segundo, como documento y registro para la posterior orientación médica y análisis fisiognómico; –y tercero, como medio de identificación durante, control interno, el momento de readmisión del enfermo, o en caso de fuga –para que la policía pudiera capturarlo.²⁷⁸

Esta concepción en el uso de la fotografía como herramienta en los asilos mentales radica en la creencia que tenía Diamond de que la fotografía, por su capacidad de representar la verdad, era el medio ideal para reproducir todo aquello que quisiera ser esclarecido por la ciencia. En su opinión, el proceso fotográfico, producía científicamente imágenes naturales cuya verdad estaba garantizada. Por lo que, la imagen fotográfica era al mismo tiempo: conocimiento, observación, descripción, representación y documentación. La fotografía como imagen tecnológica garantizaba un registro perfecto y fidedigno, encontrándose lejos de la caricaturización en el retrato y de las imprecisiones del lenguaje verbal.

²⁷⁸ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 106.



Señorita Conant con el espíritu de su hermano Charles H. Crowell.
William H. Mumler. Boston, ca. 1868.



Paciente del Asilo para enfermos mentales de Surrey. Hugh Welch Diamond 1858.

La fotografía en el Asilo para enfermos mentales de Surrey también se practicó en otros asilos de Francia o Inglaterra, y se convirtió en una práctica común y casi estandarizada en los hospitales psiquiátricos modernos a principios del Siglo XX. Tal es el caso del Manicomio General de “La Castañeda” que operó en la Ciudad de México entre 1910 y 1968 y que contaba en el interior de sus instalaciones con un estudio fotográfico montado por Guillermo Kahlo.

También las cárceles y las residencias para menores de edad adoptaron el uso de la fotografía durante la segunda mitad del Siglo XIX. A partir de esta época, fue común que todos los centros penitenciarios contaran con su propio estudio fotográfico. El objetivo principal con el que se fotografiaba a los internos o presos era para, en caso de escapatoria, poder ser reconocidos y devueltos a la institución de la que se habían fugado. Probablemente la policía inglesa fue la primera institución de este tipo que empezó a contratar fotógrafos a partir de 1840 y actualmente se conservan 23 ambrotipos²⁷⁹ en el Museo de Policía del West Midland tomados por un fotógrafo anónimo en 1850 y 1860.²⁸⁰

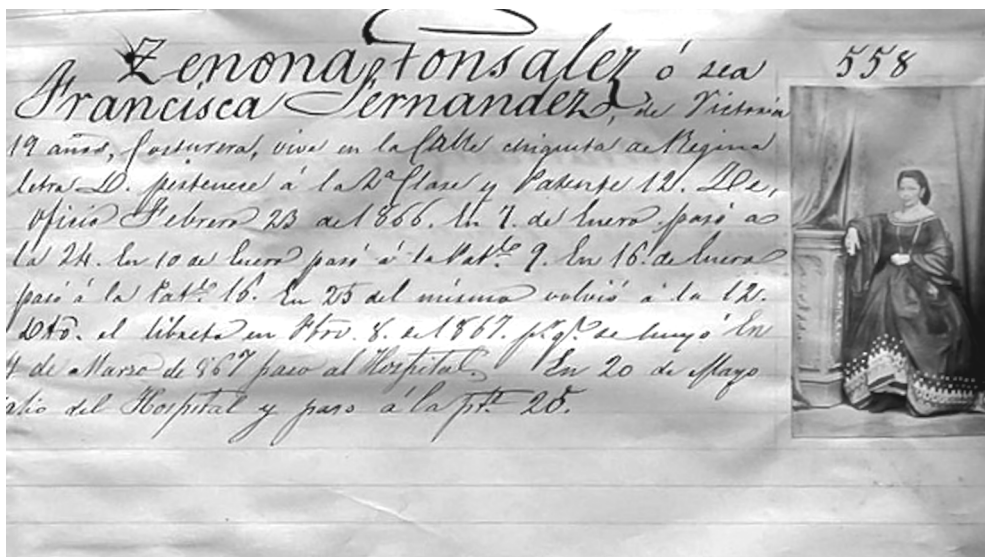
Poco a poco la fotografía de reclusos, ya fuera en manicomios, cárceles, o residencias, empezó a reproducir ciertas características formales que se fueron consolidando como un estilo específico acorde a las necesidades que esos retratos pretendían cubrir. El retrato fotográfico “institucional” cada vez se alejaba más de las convenciones que el monopolio de la pintura había impuesto al rostro y cuerpo humano. Ya no había trajes elegantes ni poses de postura distinguida, tampoco había fondos decorados, tapetes, columnatas, ni ningún otro elemento decorativo. El retrato de las instituciones modernas tenía que producir un retrato que permitiera a la mirada observar gestos, rostros, y rasgos del retratado por lo que se fueron prefiriendo ciertas características formales de la imagen por sobre de otras que obedecían a otros usos. El resultado fue un estilo de retrato fotográfico de en cuadro cerrado sobre rostro y/o cuerpo que aislaba al sujeto, iluminación clara, enfoque nítido y adjuntar dentro de la imagen nombres, número o claves para su identificación y archivo.

²⁷⁹ Proceso fotográfico popular a mediados del siglo XIX que consistía en un negativo de colodión húmedo sobre cristal que al ser montado sobre una superficie negra daba la impresión de positivarse.

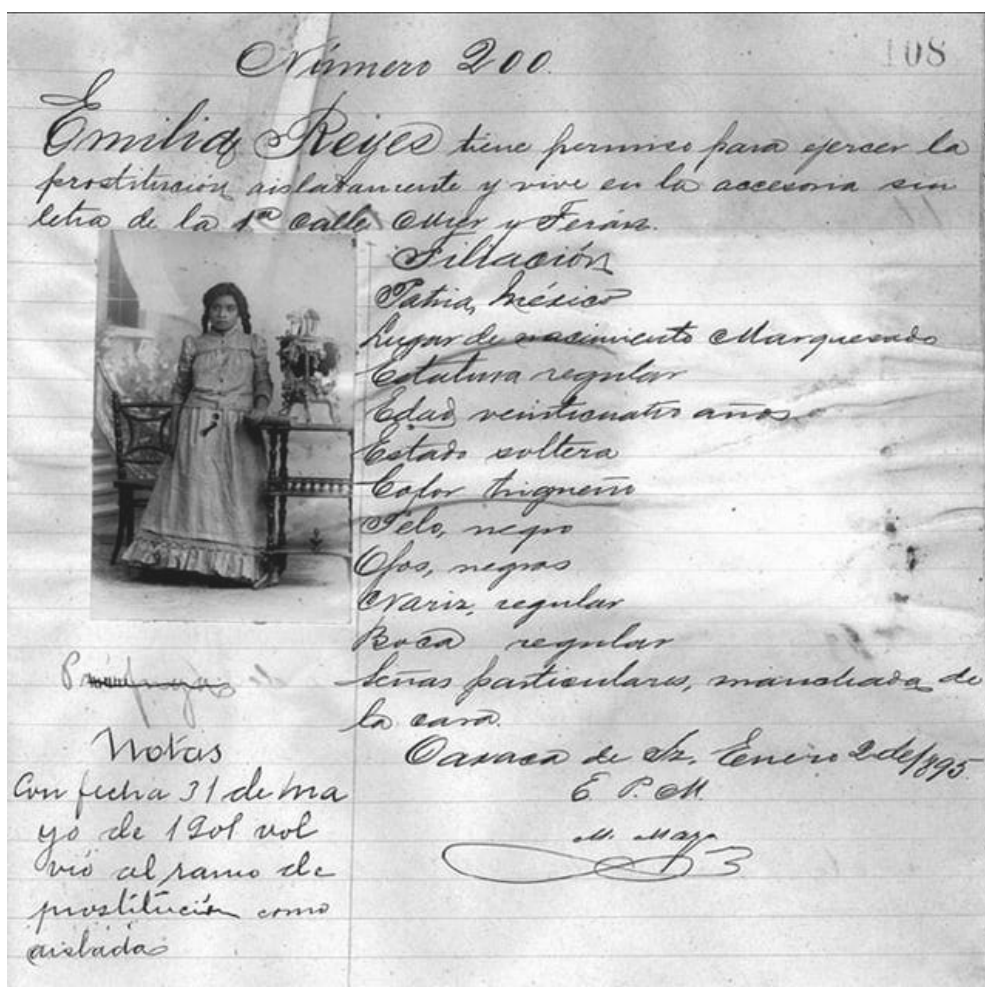
²⁸⁰ John Tagg. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 99.

Hay que señalar como excepción lo sucedido en México con los Registros de Mujeres Públicas. En 1865, años de la Segunda ocupación francesa en México, el canciller François Achille Bazaine, promovió este registro entre las mujeres que ejercían la prostitución como una forma de protección a sus soldados ante la sospecha de una epidemia de sífilis en México. Dicho registro, basado en el sistema ideado por el doctor francés Alexandre Parent du Châtelet, se acompañó de la creación de la Oficina de Inspección de Sanidad y la promulgación de un reglamento copiado del que operaba en Francia desde finales de la Revolución. Con estas disposiciones en marcha, las prostitutas estaban obligadas a una revisión médica semanal y a pagar impuestos; también quedaban clasificadas –según su edad y atractivo– y se les prohibía ejercer la prostitución de forma pública fuera de las zonas de tolerancia. La excepción que plantea el Registro de Mujeres Públicas radica específicamente en su estilo fotográfico. Los datos de cada una de las prostitutas eran acompañados por una fotografía que ellas mismas debían de aportar, lo que significó que las mujeres acudieran a estudios profesionales donde se le realizaba un retrato según la tendencia de la época.

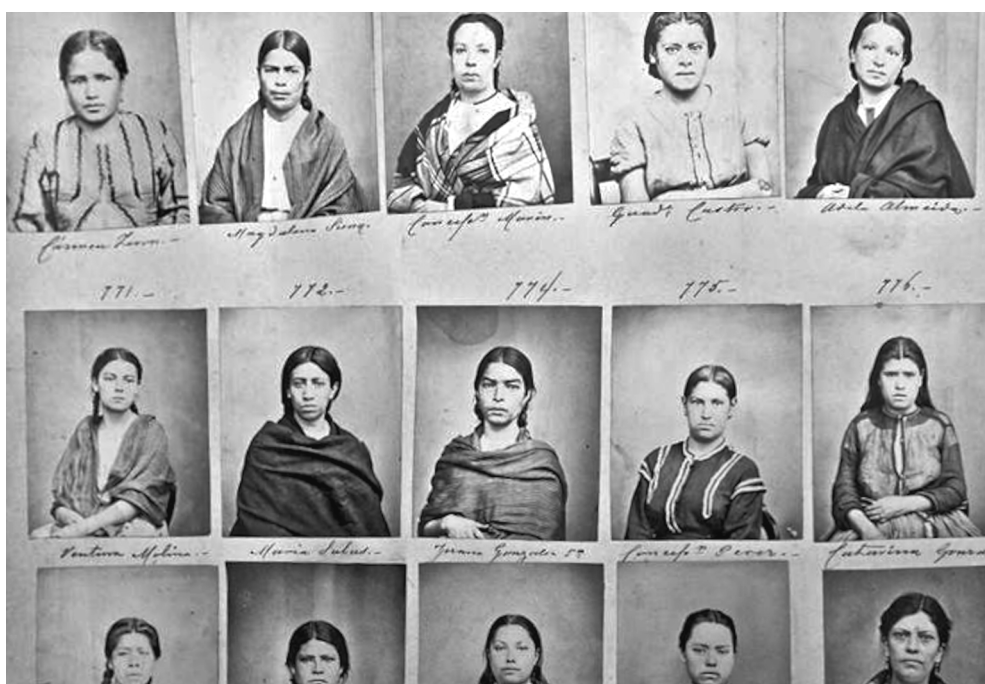
Obviamente, este tipo de retrato fotográfico se alejó del retrato tipo *Mug Shot* con el que otras instituciones de vigilancia o control civil se sentían más cómodas, y no fue hasta principios del siglo XX después de varias reformas a los reglamentos de la prostitución, y el acoso policiaco que éstas instigaron que las imágenes en los Registros de Mujeres Públicas no se acercaron estilísticamente a los retratos utilizados en las cárceles o los manicomios. Una vez más la imagen fotográfica se ajustaba en un criterio de realismo funcional para la identificación y control de las personas, mismo estilo de retrato realista que hoy está en nuestros carnets de identidad, e incluso en los abonos del metro: un estilo que puede llamarse sin temor a equivocación como “realismo institucional.”



Ficha de Zenona Gonzalez. Detalle de libro del Registro de Mujeres Públicas. México, 1868.



Ficha de Emilia Reyes. Detalle de libro de Registro de Mujeres Públicas. Oaxaca, 1895.



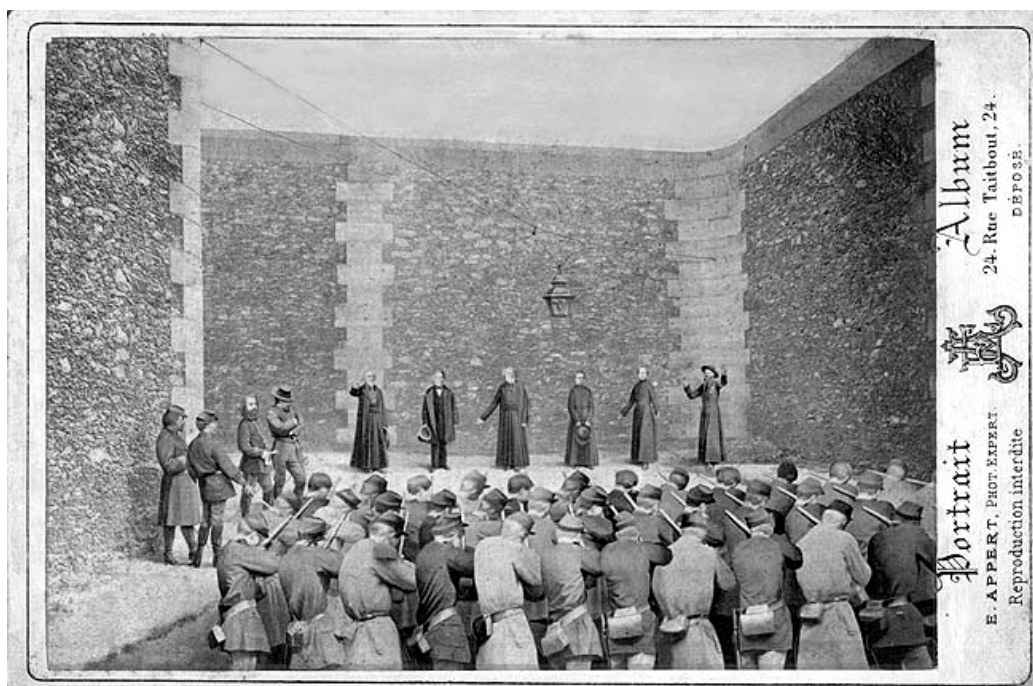
Fichas del libro de Registro de Mujeres Públicas. México, ca. 1910.

4.6.2. Control civil y fotografía.

El nacimiento de los cuerpos policiales en Inglaterra y Francia, coincidió con el nacimiento y desarrollo de la tecnología fotográfica. Específicamente en Francia, los cuerpos policíacos nacen con el fin de la Revolución. La necesidad de orden en la impartición de justicia y la conservación de la paz social y la relación entre policía y sistema penitenciario encuentra la herramienta perfecta en la fotografía ya que ésta se utiliza como un instrumento eficaz para la identificación y observación de ciudadanos.

Años después, también es en Francia, donde la fotografía demostrará ser una herramienta idónea para la persecución policíaca y la manipulación de la opinión pública como estrategia de control civil. Como vimos en páginas anteriores, durante la represión del movimiento social conocido como La Comuna, se utilizaron imágenes fotográficas para descubrir las identidades de los participantes, poder perseguirlos y ejecutarlos. El uso de la imagen fotográfica cambió y de esta forma dejó de ser una herramienta de registro de delincuentes presentados ante la policía o internos en una cárcel, y se convirtió en una evidencia que ligaba rostros a hechos delictivos utilizada para buscar entre la población a los responsables: para la policía la fotografía se convirtió en testimonio y evidencia.

El otro uso que fue novedoso para la fotografía fue el de generar un relato de ficción para ilustrar una realidad que escapó al registro fotográfico. Curiosamente, al mismo tiempo que a la imagen fotográfica se le da valor de evidencia, por su vocación necesaria para el realismo, se utiliza la técnica fotográfica para dotar de realismo a unas imágenes que no son registro de ningún hecho. El objetivo de los fotomontajes era específicamente cubrir la necesidad de los ciudadanos de un relato de lo sucedido en París bajo la Comuna, pero al mismo tiempo mostrar a los ciudadanos lo terrible que era el caos y la anarquía derivados de un levantamiento civil en contra del gobierno. El fotógrafo Eugène Appert fue el responsable de realizar los fotomontajes titulados *Crimes de la Commune* (Crímenes de la Comuna) suplantando la forma en la que los hechos sucedieron. Por primera vez se utilizaba la fotografía como un medio capaz de restablecer una realidad “histórica” previa y conveniente, por medio de la técnica del fotomontaje. El testigo fiel, objetivo, hijo del sol, automático y racional, no era neutral: servía para reprimir movimientos sociales, elaborar historias oficiales, y como propaganda. Una cosa había quedado clara, la fotografía era fiel, ahora sólo faltaba averiguar, a qué son fieles los fotógrafos.



Asesinato de rehenes en la Prisión de la Roquette el 24 de mayo de 1871 a las 8 de la noche.
Eugène Appert. Fotomontaje. 1871.

Finalmente, para tranquilizar a la opinión pública y mostrar que los culpables de los crímenes tuvieron su merecido castigo, se exhibieron en París y Francia, varias fotografías (atribuidas a Disdéri) que mostraban los cadáveres recién ejecutados de miembros de La Comuna.



Cadáveres de Comuneros. Anónimo (atribuido a Disdéri). 1871.

Lo sucedido fotográficamente a propósito de La Comuna muestra, por un lado, que la imagen fotográfica se utiliza como registro de acciones en el presente –para lo que la fotografía se consideraba perfecta– y por otro lado, se utiliza como reconstrucción o dramatización de las acciones del pasado por medio de fotomontajes o puestas en escena. Claro que el uso del fotomontaje es un recurso demasiado burdo comparado con el uso de la fotografía directa, por lo que se genera la sensación de que la subjetividad existe solo en el fotomontaje evidente. Desgraciadamente, la fotografía, incluso en su intención más objetiva de registro, no puede escapar de la construcción subjetiva por parte del fotógrafo. La objetividad con la que la fotografía registra la historia, como el caso del *Mug Shot*, es una cuestión estilística o estética. La imagen fotográfica, más que un registro objetivo de los hechos, es una representación subjetiva

que construye un relato histórico coherente a ella y viceversa. El realismo fotográfico se construye por medio de un criterio visual que escoge entre las diferentes posibilidades formales de la imagen fotográfica las que más se adecuen al concepto de realismo históricamente en turno. El realismo fotográfico también es una forma de retórica. Pero no es fácil cuestionar o denunciar el pseudo-realismo fotográfico. En primer lugar, su realismo se concibe desde la autoridad tecno-científica, y en segundo lugar, desde la autoridad política histórica.

“Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio testimonial, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; un poder para ver y registrar: un poder para vigilar... No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hace uso de ella y que garantiza la autoridad de las imágenes que construye”.²⁸¹

4.6.3. Panóptico y souvenir.

Desde principios del siglo XX a la fecha otras tecnologías de identificación y reconocimiento se han ido agregando a la cédulas de identidad civil o institucional, siendo las más confiables y utilizadas las huellas dactilares y la biometría del iris. Estas huellas perceptibles tecnológicamente no han desplazado al retrato fotográfico, sino al contrario, se mueven alrededor de él, asociando un iris o unas huellas dactilares a una imagen fotográfica; pero el surgimiento y desarrollo de estas tecnologías, deja en claro que la fotografía nunca ha podido resolver idealmente el problema de la identificación y el reconocimiento. Incluso, donde no son comunes las bases de datos en Internet, la legitimación de una identidad civil se realiza por oficiales del Estado por medio de un interrogatorio verbal para verificar la validez del documento. Por ejemplo, sin importar la información contenida en un pasaporte, durante el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) de 1994 ocurrido en Chiapas, México, los retenes militares confirmaban la nacionalidad de los civiles haciéndoles un “test de mexicanidad” que incluía preguntas que sólo podían ser contestadas por personas que

²⁸¹ John Tagg “Power and Photography.” 1980, citado en *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Geoffrey Batchen. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 14.

hubieran crecido, o vivido muchos años, en el país, sin importar su edad, cultura, género o condición social. Por ejemplo: ¿Quién es “Masiosare”? De esta forma, se podía asociar una nacionalidad sin importar la información que mostraran las identificaciones.

Parece obvio que en este mundo hiperfotografiado –en el que existen cámaras en cualquier rincón– la fotografía puede ver todo y justamente este poder la convertiría en un eficiente método de control civil. Sin lugar a dudas, la omnipresencia de la cámara, y las capacidades de la fotografía digital (registro, almacenamiento y difusión) aunadas a los softwares de reconocimiento facial, convierten la actualidad en una época de hipervigilancia. La tecnología que hace unas décadas se pensaba con optimismo utópico como estructura y catalizador de la emancipación y la democratización de la sociedad – que incluso nos permitiría producir nuestros propios contenidos en medios de difusión masiva– al mismo tiempo permite que seamos más observados.

La metáfora foucaultiana del panóptico de Bentham es más concreta que nunca gracias a la tecnología fotográfica de observación. Para Michel Foucault –quién retoma la idea principal del propio Bentham– el panóptico es un mecanismo por medio del cuál un prisionero al no saber cuándo está siendo vigilado, asume que siempre lo está siendo, termina por vigilarse a sí mismo y termina por autoimponerse la disciplina y las disposiciones físicas que sus vigilantes le dictan, convirtiéndose así, en instrumento coercitivo y vigilante de sí mismo: carcelero y prisionero simultáneamente haciendo actuar espontáneamente sobre sí mismo las restricciones del poder.²⁸²

A la estructura institucional desarrollada para controlar y vigilar a los ciudadanos se agrega la capacidad de la imagen fotográfica, que mecánicamente puede generar documentos que son resultado y permiten la cosificación exhaustiva de la persona como objeto de estudio. En palabras de John Tagg la relación entre panóptico y fotografía se describe así:

²⁸² Geoffrey Batchen. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 192.

“(…) una nueva metáfora en las discretas celdas del marco fotográfico; en su siempre más minuciosa división del tiempo y el movimiento; en su siempre más preciso escrutinio de los cuerpos en estrictas condiciones del laboratorio.”²⁸³

La idea de la utilización de la tecnología fotográfica para perseguir el delito, y establecer una sociedad sin criminales que surgió en la segunda mitad del siglo XIX, nunca se abandonó, pero es ahora con la fotografía digital, que retoma fuerza y se promete a los ciudadanos que gozarán de mayor seguridad si permiten ser observados.

“El sueño de los criminalistas sobrevivió a su fracaso y reapareció con la multiplicación de las cámaras de vigilancia, ojos dotados de una memoria que debería señalar peligros o amenazas y permitir conjurarlos.”²⁸⁴

Si bien es cierto que muchas veces las imágenes capturadas por las nuevas estructuras de vigilancia fotográfica han permitido identificar a responsables de actos delictivos, es más común que la presencia de cámaras haya disuadido de la realización de actos criminales. La presencia de cámaras de vigilancia existe desde los años 70s de una forma más o menos común en lugares que necesitan reforzar su seguridad, pero no es hasta años recientes que la potencia de la imagen digital ha permitido un uso que vaya más allá del disuasorio. La mayoría de las veces las imágenes obtenidas por cámaras de vigilancia no han servido para identificar individuos, o probar actos delictivos, pero es probable que hayan sido más eficaces previniendo el delito, gracias al miedo que infundieron en las personas que se sabían observadas.”²⁸⁵ Pero si lo anterior es cierto ¿cómo explicar el caso Abu Ghraib?

El 10 de mayo de 2004, el diario estadounidense *The New Yorker* publicó una serie de fotografías que mostraban a varios soldados torturando prisioneros en la cárcel de Abu Ghraib en Irak. Las fotografías rápidamente se difundieron mundialmente especialmente gracias a la televisión. En las imágenes se mostraba a varios reos desnudos, con bolsas en la cabeza para impedirles la visión, siendo sometidos a toda clase de vejaciones: desde la simulación de actos sexuales, la amenaza con descargas eléctricas o el sometimiento a posiciones de tensión. La opinión pública mundial

²⁸³ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 113.

²⁸⁴ Pierre Sorlin. *Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004. p. 56.

²⁸⁵ Idem.

calificó los actos retratados en las fotografías de aberrantes e inadmisibles y específicamente como una grave violación a los derechos humanos y las convenciones vigentes sobre el trato que deben recibir los prisioneros militares. Pero lo que más sorprendía era (1) la actitud triunfalista ante el propio sadismo-lúdico que exhibían los militares que aparecían en las fotos, y además (2) que las fotos no fueron tomadas como denuncia de los actos, sino todo lo contrario: los soldados que se encontraban sometiendo a los presos sonreían a la cámara y posaban con gestos victoriosos y alegres como quien se toma fotos durante sus vacaciones.

François Soulages, en “Fotografía y cuerpos políticos: de lo contemporáneo”²⁸⁶ señala tres rasgos característicos que hacen únicas a este tipo de imágenes fotográficas: (1) estas fotos tenían por objetivo hacer reír a los orquestadores y a los espectadores con quienes se compartirían, (2) las fotos tenían por objetivo compartirse y no ser imágenes que se quedarán perdidas en una caja dentro de una bodega, (3) estas imágenes serían difundidas por Internet (aunque las redes sociales apenas comenzaban a popularizarse, en esa época era común enviar fotografías por e-mail).

En el caso de las imágenes de Abu Ghraib se puede ver claramente la capacidad de difusión de la fotografía digital. El soporte digital de la imagen fotográfica conlleva una vocación de difusión nunca antes vista (quizás, si los soldados hubieran estado concientes de esta capacidad no hubieran realizado las fotografías); pero no sólo la fotografía digital mostró “actualizando” su posibilidad misma de mostrar (como explica Soulages) sino que mostró que los soldados que fungían como fotógrafos entendían esos actos, y la puesta en escena que elaboraron, como algo deseable para poder construir su identidad social-fotográfica. Que esas imágenes hayan sido elaboradas, habla de la adscripción a los valores patrióticos que tenían esos soldados durante el gobierno de Bush, Jr. Es cierto que la cámara motiva la puesta en escena, (sobre todo siendo una cámara digital con posibilidad de previsualización de la fotografía recién tomada)²⁸⁷ pero también es cierto que es una imagen fotográfica que tiene por objetivo legitimar al retratado como héroe de la patria. La indignación como respuesta ante estas imágenes,

²⁸⁶ François Soulages. “Photographie et corps politiques: du contemporain.” *Politiques de la photographie du corps*. eds. Catherine Couanet, François Soulages y Marc Tamisier. Sangres-Saints-Geosmes: Klincksieck, 2007. p. 8-10.

²⁸⁷ François Soulages. “Photographie et corps politiques: du contemporain.” *Politiques de la photographie du corps*. eds. Catherine Couanet, François Soulages y Marc Tamisier. Sangres-Saints-Geosmes: Klincksieck, 2007. p. 10.

se explica entendiendo que los indignados no comparten los mismo valores que los responsables de éstas. Probablemente, los soldados no esperaban que sus fotografías fueran contempladas y distribuidas masivamente –quizá todavía no estaban conscientes de las posibilidades de distribución de la fotografía digital– pero definitivamente esas fotografías estaban destinadas a ser compartidas con, y por, los que apreciarían como deseables y admirables sus habilidades, y no con quienes los condenarían como actos criminales. No hay razones para pensar que estos soldados estuvieran tratando de convertirse en estrellas pop de la tortura o estuvieran buscando 15 minutos de fama: estas imágenes fueron tomadas, nunca mejor dicho, como souvenir.

¿Podrían los soldados y los actos de tortura haber escapado al ojo y la vocación de la fotografía en la era digital? Fotógrafos, fotografiados y espectadores, pueden poco contra las posibilidades de la imagen digital. ¿La cámara fotográfica sigue incitando la puesta en escena como se ha señalado desde hace muchos años? Hoy, la fotografía digital, y su previsualización en el aparato fotográfico, nos convierte en mejores actores y escenificadores de lo que éramos durante la fotografía analógica; hoy, la fotografía es la herramienta más potente para construir nuestra identidad.

4.6.4. Monopolio del anonimato.

A partir de los últimos 10 años, junto con la popularización de la fotografía digital y el Internet se ha estado dando una situación de hipervigilancia, que tiene como resultado la unificación de punición y coerción en un potentísimo panóptico. Un escenario de “panóptico total” en el que se administran las zonas de visibilidad y opacidad –respondiendo a intereses de dominación, hegemonía y relaciones de poder– para “organizar una estructura de control y privilegios que reproducen el propio orden social.”²⁸⁸ Los espacios públicos y privados están siendo constantemente vigilados con dispositivos fotográficos. El sabernos hipervigilados, o por lo menos saber que nuestros actos son todo el tiempo propensos a ser fotografiados, almacenados y distribuidos, se convierte en una disuasión de cometer actos indebidos; pero al mismo tiempo, es un incitador a cometer los actos que los espectadores –vigilantes– que yo escojo, esperan

²⁸⁸ José Luis Brea. Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image. Madrid: Akal, 2010. p. 121.

de mí. En la comodidad de nuestro hogar nosotros mismos accionamos la cámara y difundimos imágenes para permitir que el mundo nos evalúe. Posiblemente, es por esto último que a pesar de la conciencia de estar perdiendo nuestra privacidad, cada vez hay más retratos que se pueden conseguir, pública o, semi-públicamente. Sin embargo, la exposición personal por medio de la fotografía no es simétrica; al mismo tiempo que por razones de estado la vigilancia visual de los ciudadanos aumenta, cada vez disminuye más la posibilidad de identificar a los integrantes de la fuerza pública o a las autoridades estatales. Los políticos que tienen que dar la cara en medios son una excepción, aunque podría ser que pronto, ellos también cubrieran sus rostros por cuestiones de seguridad; por ejemplo, en México, los políticos o familiares de políticos podrían ocultar su rostro por temor a ser identificados por el Crimen organizado. Simultáneo al enmascaramiento de los cuerpos de seguridad –por lo menos en occidente– también se avanza en la prohibición de utilizar prendas que oculten el rostro dentro de algunos edificios o, incluso, en espacios públicos: las prohibiciones pueden abarcar burkas, pasamontañas, gorros, lentes oscuros, bufandas, etc.

En medio de esta hipervigilancia, los ciudadanos tiene prohibido esconder su rostro, al mismo tiempo que esto se vuelve una práctica común entre la policía y los militares por razones de seguridad. Parecería que el Estado, además de monopolizar la violencia, también intenta monopolizar el anonimato para las “fuerzas del orden”, y si algún ciudadano se queja por perder su anonimato se le amenazará bajo el argumento de que los que no tienen nada que ocultar no deben temer la vigilancia, disimulando el hecho de que la hipervigilancia, desde la lógica panóptica, unifica punición y coerción: con la hipervigilancia y el monopolio del anonimato se nos castiga, real y constantemente, por las faltas hipotéticas que podríamos cometer algún día. También a últimas fechas, muchas imágenes fotográficas han servido para denunciar abusos policíacos, pero ¿cuántos de esos abusos fueron castigados institucionalmente, o cuántas veces el policía no pudo ser reconocido debajo de su traje antidisturbios, que puede incluir, casco, careta y máscara antifuego? (recordemos que los reglamentos también están promoviendo la no utilización de insignias o placas de identificación para las fuerzas especiales o antidisturbios de la policía, e incluso muchos reglamentos no lo exigen). En estas circunstancias, parecería que el Estado intenta monopolizar el anonimato para convertirlo en un recurso exclusivo de sus oficiales para que puedan guarecerse de la mirada fotográfica y protegerse de los aparatos de hipervigilancia.



Lynndie England humillando y posando junto a prisioneros torturados.
Abu Ghraib. Ca. 2004.



Charles A. Graner Jr. y Sabrina Harman posando junto a prisioneros torturados en
Abu Ghraib. Ca. 2004.



Policía federal. Miguel Dimayuga. Hangar de la Policía Federal, México, D.F. 2013

5. Realidad, verdad, ficción y fotografía.

A pesar de la popularización a últimas fechas de cámaras fotográficas digitales y de softwares capaces de “manipular” la imagen fotográfica con imperceptibles fotomontajes, la confianza en la imagen fotográfica como documento no se ha visto mermada más que mínimamente. En esta época de relativismos, subjetivismos, nihilismos, escepticismos, alucinaciones, realidades virtuales, montajes periodísticos, efectos especiales, etc., parece que el hombre se aferra con ansiedad fanática a la última tabla de salvación en el mar de la incertidumbre; desgraciadamente esta tabla no es su propia capacidad crítica, sino simple y sencillamente lo que nuestros padres, y los padres de sus padres, han considerado testigo incorruptible: la fotografía.

Tal fe en la objetividad fotográfica es uno de los pilares de la sociedad de consumo en la era de los *mass media*, porque a nadie le interesará consumir un medio que no le garantice objetividad. Imaginémonos por un momento cuántos lectores tendría un diario (o espectadores un telediario) que no pretendiera comunicar la verdad –y para comunicar la verdad no puede haber mejor instrumento, o herramienta, que uno que nos asegure la objetividad. ¿Cuántos compradores tendría una marca de cereal que no mostrara en el exterior de su caja su succulento contenido mediante una imagen fotográfica? ¿Qué pasaría si en la oferta política no se utilizaran imágenes fotográficas de sonrientes candidatos empapándose en el caluroso abrazo del pueblo durante las campañas electorales?

En 1980, Barthes, según admite él mismo dentro de su libro *La cámara lúcida*, se embarca en busca de la esencia de la fotografía.²⁸⁹ En primer lugar va a distinguir la imagen fotográfica de los demás tipos de imagen, señalando que la fotografía puede reproducir infinitamente lo que ha sucedido una sola vez, lo irrepetible.²⁹⁰ Yo apagando las velas de una torta el día que cumplí seis años, en el álbum de mis abuelos, en la cartera de mi padre, en el portarretratos sobre el piano, etc. Un solo instante, repetido. Un acontecimiento que no se sobrepasa, una imagen que no invita a que se vea más allá

²⁸⁹ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 29.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 31.

de ella, sólo el acto puro de apagar las velas en un espacio y un tiempo determinados: es pura contingencia capturada, imagen deíctica, es un *esto es esto*.

Así se abre un recorrido que tiene por brújula el calificar a la imagen fotográfica como realista, y por destino éste mismo realismo fotográfico. Dirá Barthes que la imagen fotográfica jamás se distingue de su referente –siempre lo lleva consigo, o por lo menos, no se distingue más que para algunos “estudiosos” de la imagen cuya experiencia consiste en deslindarse del acto espontáneo de ver una fotografía. Es decir, solo en un contexto extraordinario, en un acto artificioso de reflexión, el espectador “iniciado” puede descubrir o interpretar un significado que esté más allá de la simple presencia del referente fotografiado.

De esta forma, muy a diferencia de cuando vemos una pintura, la fotografía nos resulta invisible²⁹¹, es decir, no vemos el color ni el encuadre, no notamos que estamos viendo una fotografía, sólo notamos el referente, sólo me veo a mí mismo apagando las velas de una tarta de cumpleaños. De esta forma la imagen fotográfica se anula como medio, deja de ser un signo y se convierte en la cosa misma.²⁹² La fotografía es una huella de mí mismo apagando las velas; la fotografía es una huella de su referente que está ligada a su referente: que sin la presencia física, espacio-temporal de su referente, no puede existir. En esa huella, no vemos la arena ni la ceniza, vemos el pie o el fuego: es una huella translúcida que hace presente, empírico, su referente. Por lo tanto, la fotografía no puede ser otra cosa que la contingencia pura de su referente, y es así como en la imagen fotográfica en lugar de ir más allá, por ejemplo a una reflexión, va más bien en dirección contraria: va a los detalles específicos que se nos manifiestan como nunca antes en la fotografía; es decir, va a lo más particular del referente.

“Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la *certeza* de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. Dicha sorpresa es suprema porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta

²⁹¹ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 34.

²⁹² *Ibid.*, 93.

detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que *esto ha sido*; para cualquiera que tenga una foto en la mano ésta es una ‘creencia fundamental’, una *Urdoxa* que nada podrá deshacer, salvo si se me prueba que esta imagen *no es* fotográfica. Pero al mismo tiempo, por desgracia, y proporcionalmente a esta certeza, no puedo decir nada sobre esta foto.”²⁹³

Cuando me observo apagando las velas, no estoy pensando ni reflexionando sobre el sentido que tiene un ritual social en el que se festeja la vida soplando velas, compartiendo comida y recibiendo regalos. Esa imagen fotográfica no me aparece como un documento que muestre el universal del ritual, ni su esencia, ni nada que no sea meramente contingente. Y es en esta forma en donde queda perfectamente indicado, con precisión sorprendente, cuántos botones tenía la camisa que llevaba, de qué color eran las velas, cómo era mi corte de pelo, el estampado del mantel, etc.; en pocas palabras, la fotografía permite el acceso a un “infra-saber”.²⁹⁴ Yo soplando las velas, como referente fotográfico, me convierto en “la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”²⁹⁵. Nunca podré pensar que yo no estuve ahí soplando las velas, la fotografía demuestra que lo hice, la fotografía muestra realidad y pasado. Es eso, según Barthes, su esencia misma, el noema de la fotografía, lo que la distingue de otros sistemas de representación y de otros tipos de signos. Por lo tanto, la fotografía, obligada necesariamente a representar cosas que han sido, está condenada a fotografiar cadáveres —o por lo menos moribundos; porque certifica que lo que está en la imagen es real en el pasado.

La fotografía no inventa nada, no es ficticia, no necesita de nada externo a ella para adquirir un status de verdadera; la fotografía es la autenticación misma, y comúnmente se acepta que mientras más se intervenga una imagen fotográfica, mientras más “trucos” se utilicen en el proceso, menos verdadera es. La fotografía no miente sobre la realidad de la cosa, aunque es cierto que puede llegar a mentir sobre el sentido de aquello que retrata. Claro que Barthes acepta que sería ingenuo tomar la imagen fotográfica como copia de lo real (cosa que no es) en lugar de tomarla como una

²⁹³ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 181.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 136.

“emanación de lo real en el pasado”²⁹⁶, y su poder constatativo no tiene tanto que ver con el objeto, sino más bien con el tiempo.

Aunque exista el referente fotográfico eso no significa que la imagen fotográfica sea verdad, porque verdad o falsedad se dice de lo que se interpreta de la imagen, no de su referente –al igual que el galope de Muybridge o el Derby de Epson que son verdad según cómo se interpreten, sin importar si existe referente fotográfico o una realidad fingida, porque fingir es manipular. Aunque existe el referente fotográfico la cámara finge porque al fotografiar se manipula el referente para poder emular su apariencia. Es decir, la fotografía finge e interpreta para poder constituirse en signo de su referente.

La imagen fotográfica entonces nos muestra un testimonio de algo que ha sido; su referente ha existido y ha estado frente a la lente de la cámara: es verdad que *esto ha sido*. En el caso del niño apagando las velas el día de su cumpleaños ¿qué es lo verdadero que constata la imagen fotográfica? ¿Qué es, o mejor dicho, cuál es el referente fotográfico? ¿Y cuando nos hacemos esas preguntas (y estamos obligados a hacérnoslas) estamos en un acto de interpretación, y no en un acto pasivo de recepción de información? Existe una imagen fotográfica en donde se observa un niño que está apagando unas velitas de un soplado. ¿Es ese el referente fotográfico? ¿Es verdad que ese niño en ese acto *ha sido*? ¿Es verdad que está apagando velas? ¿Ese era el día de su cumpleaños? ¿Es verdad que ese niño soy yo?

Dice Joan Fontcuberta que la fotografía es una ficción que se nos presenta como verdadera porque así se nos ha inculcado, pero que en realidad la fotografía miente siempre, porque su naturaleza es mentir.²⁹⁷ Y dado que toda fotografía miente, lo importante no es la mentira, sino a qué intenciones sirve esa mentira.²⁹⁸ Que la fotografía dé testimonio de algo que ha sucedido es una convención. En la misma línea, aunque en un tono más moderado, Susan Sontag asegura que, si bien se puede aceptar que “en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.”²⁹⁹

²⁹⁶ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 154.

²⁹⁷ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 15.

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Susan Sontag. “En la caverna platónica” *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p 17.

Durante casi toda la historia de la fotografía ésta ha sido concebida como la forma en que la naturaleza se representa así misma, al margen de cualquier intervención humana, subjetiva, teniendo así garante de objetividad y verdad. Mediante el proceso fotográfico, se piensa de manera corriente, los objetos se delinean tal como son en la realidad teniendo como resultado verdad y exactitud. ¿Pero, nitidez, imparcialidad, fidelidad, etc., son atributos propios de la fotografía o son atributos que históricamente se le han otorgado?

La fotografía no es producto de una emanación de la naturaleza, es efecto de un aparato puesto en acción en contextos culturales específicos,³⁰⁰ y mucho menos es independiente del hombre. La fotografía depende del acto humano, y ese acto siempre estará inmerso en la historia y la cultura y tendrá finalidades e intenciones concretas. Así mismo, no es ningún secreto que la fotografía puede ser manipulada de tal forma que muestre algo que nunca haya pasado en realidad, como por ejemplo, un fotomontaje para una felicitación navideña que muestre un retrato de la familia Real; pero en estos casos en que no hay un referente fotográfico no puede hablarse propiamente de imagen fotográfica. O sea, que la fotografía manipulada no puede ser considerada como verdadera fotografía, y en caso de no haber sido manipulada podríamos confiar en “algo ha sido”.

Ahora es pertinente apuntar que hablar de fotografía manipulada en contraposición a fotografía directa no es tan sencillo como podría parecer, porque en realidad el proceso fotográfico es una manipulación. A pesar de que no existe, ni puede existir, la fotografía directa o pura al cien por ciento, parece que el nivel de constatación que puede ofrecer la fotografía está en proporción recíproca inversa a su grado de manipulación; pero todas las fotografías son resultado de manipulaciones, porque justamente el proceso fotográfico es un proceso de manipulación a través del aparato fotográfico. Foco, nitidez, contraste, perspectiva, etc., al mismo tiempo que son recursos técnicos de la imagen fotográfica, son formas de manipulación del referente.

³⁰⁰ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 10.

En este sentido la ficción es inherente a la fotografía, ya que finge ser lo que no es y tener lo que no tiene.³⁰¹ Si la fotografía no es realista sino subjetiva, construida, manipulada, arbitraria, codificada, etc. ¿qué tan legítimo es realizar análisis científicos a partir de documentos fotográficos? ¿No son estas imágenes más bien ilustraciones de un concepto científico previamente establecido?³⁰² ¿No es una falacia circular, que la ciencia legitime a la fotografía y que la fotografía legitime a la ciencia?

Curiosamente, la tecnología que hace posible el proceso-manipulación fotográfico, es la misma tecnología que da el estatus de fiable a la imagen; el vínculo con el referente fotográfico se establece desde el proceso técnico cultural e histórico, en el que mecanismos ópticos, químicos y/o digitales son considerados como posibilitadores de una imagen automática independiente de la mediación subjetiva.³⁰³

Por otro lado, ver una fotografía es interpretar, es tratar de dar sentido a *algo que ha sido*, es convertir ese “algo” que ha sido en una fiesta infantil que ha sido, o en una guerra que ha sido, o un acto sexual que ha sido y, en último termino, en un “yo” que he sido: es convertir un algo en mí mismo. Estos actos de interpretación son los que dotan de sentido una imagen; es decir, la imagen fotográfica no tiene un sentido en sí misma, y no es hasta que nosotros le damos “uno” que ésta empieza a significar algo. En otras palabras, hasta que el “algo que ha sido” se convierte en “algo que ha sido para mí” existe imagen fotográfica, porque la imagen fotográfica no puede existir sin un referente fotográfico que sea pura contingencia, pura particularidad; un referente fotográfico, que se mueva solamente en el ámbito de lo formal, no puede ser. Es decir, el referente fotográfico es un niño que cumple años, no un abstracto “algo que ha sido”, pero ese niño que cumple años, sólo es un niño que cumple años para alguien que ha interpretado la imagen de esa forma.

Roland Barthes explica que los mensajes escritos y los mensajes icónicos que acompañan tienen una relación estructural³⁰⁴ y tienen dos tipos de funciones que pueden

³⁰¹ Joan Costa. *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. Ciudad de México: Trillas, 1991. p. 78.

³⁰² Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 39.

³⁰³ John Tagg. El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 9.

³⁰⁴ Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 81.

existir simultáneamente: en primer lugar, como “anclaje” evitando la polisemia, y en segundo lugar, como “relevé”, cuando texto e imagen se complementan. Pero la relación de un mensaje con una imagen no sólo tiene estas dos funciones, también puede existir una tercera forma, que es la del mensaje parásito que infunde en la imagen significados secundarios.³⁰⁵ Ahora cabe preguntarse si es verdad que una imagen vale más que mil palabras, porque claro está que el anclaje que le da un encabezado (o un pie de página) a la imagen, nos orientará en la interpretación, encausándonos lejos de las aguas de la incertidumbre o de la ambigüedad semántica.

³⁰⁵ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra / Universidad Del País Vasco, 2003. p. 143.



Fotografía de felicitación navideña de la Casa Real.
Distribuida por EFE y publicada originalmente en el Portal web de la Casa Real. 2005

6. La fotografía como signo

Es innegable que la imagen fotográfica en la actualidad todavía es considerada como un documento 100% realista. Para bien o para mal, a pesar de que es de todos conocido que la técnica fotográfica puede alterar y, de hecho, transformar la realidad que registra en una imagen, nos comportamos ante la fotografía de una manera voluntariamente ingenua; es decir, a pesar de que sabemos que la imagen puede mentir, en un acto de fe le otorgamos los adjetivos de realista y objetiva. Cuando alguien nos muestra una imagen fotográfica, damos por sentado que la situación que muestra esa imagen es real: aceptamos que su contenido ha acontecido en el tiempo y en el espacio. Por ejemplo, yo uso como fondo de pantalla en mi ordenador una imagen fotográfica en la que puedo verme a mí mismo frente a la torre Eiffel en medio de un día nublado y lluvioso. Cuando alguien, e incluso yo mismo, ve esa imagen, no se duda de que recientemente yo haya ido a París y haya estado parado frente a la torre Eiffel, en medio de un día nublado y lluvioso.

En un movimiento circular y tautológico, el contenido de la imagen fotográfica se asume como real porque la fotografía lo constata; y el realismo fotográfico se considera real porque constata algo que ha acontecido (claro que desde otras perspectivas indirectas como el discurso tecnológico o los fundamentos científicos, el realismo fotográfico se puede definir de otras formas). Volviendo al ejemplo: los que no saben que recientemente he ido a París, al observar la imagen asumen sin dudar que recientemente yo he estado frente a la torre Eiffel; para ellos, la fotografía es evidencia de algo que ha acontecido. Los que saben que recientemente he ido de vacaciones a París (yo incluido) también constatan el hecho, y para ellos también la fotografía es evidencia, pero no sólo eso, también, estos últimos (yo incluido) constatamos que siendo que yo he ido a París –y lo que se muestra en la imagen fotográfica es a mí mismo frente a la torre Eiffel etc.– constatamos que la fotografía no miente y que se corresponde a un relato previo en el que se hablaba de mi viaje a París; si la fotografía mintiera quizás en lugar de mostrarme a mí frente a la torre Eiffel, me mostraría a mí junto a un campanario veneciano, o mostraría a alguien más frente a la torre Eiffel, o

mostraría a la torre Eiffel junto a un campanario veneciano, como en la ciudad de Las Vegas.³⁰⁶

De todo lo anterior, lo más importante no es mi fondo de pantalla, ni si yo he estado frente a la torre Eiffel, ni si la fotografía es realista o no. Lo que más me interesa es que cuando, actualmente, pensamos en la imagen fotográfica, no la pensamos como una representación de algo. Si en mi viaje a París me detengo ante un caricaturista callejero cerca de Montmartre, y éste hace una caricatura mía en la que detrás de mí dibuja la torre Eiffel, todo el mundo aceptaría eso como una evidencia de que yo he estado en París, pero también habría unánime aceptación de que la caricatura me representa estando en París. En mi multicitada imagen fotográfica, lo que es unánime es que la imagen “muestra” que yo estuve frente a la torre Eiffel, y que, por sus características, la fotografía nunca podrá mostrar algo que no haya estado “ahí y entonces” –algo real.



El monstruo del Lago Ness. Fotografía presuntamente tomada por R. K. Wilson el 19 de abril de 1934. En 1994, Marmaduke Wethrell confesó que la imagen era falsa y que él era el autor.

³⁰⁶ En realidad yo nunca he estado en Las Vegas, pero he visto fotos de la ciudad. No estoy seguro de que una torre Eiffel esté cerca de un campanario veneciano.

Nunca podrá existir una fotografía que me muestre frente a un barco pirata en el país de nunca jamás, y en caso de que la hubiera tendríamos que aceptar que ese país es tan real como Francia, el monstruo del Lago Ness o Yo. Pero para llegar a esta concepción de la imagen fotográfica han pasado mucho años, muchas fotos y muchas otras formas de asimilación del proceso fotográfico; probablemente, ante la emergencia de la fotografía digital, nuestra forma de entender la imagen fotográfica no tarde mucho en cambiar.

6.1. Imagen fotográfica: espejo, huella o alucinación.

A principios del siglo XIX cuando por primera vez ojos humanos miraban imágenes fotográficas, la admiración que éstas provocaban se debía a su gran capacidad de imitar la realidad; en ese momento, y quizás hasta hoy en día, no existía ninguna imitación de la realidad tan eficiente. La inigualable capacidad mimética de la fotografía se consideraba, por parte de fotógrafos y científicos, resultado de los avances técnicos y los procesos mecánicos que la liberaban de la subjetividad y la imperfección humana, y al mismo tiempo, las leyes de la óptica y la química daban a la imagen fotográfica su status de automática, objetiva y natural.³⁰⁷

“Este carácter aparentemente no simbólico, ‘objetivo’, de las imágenes técnicas hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo. El observador confía en ellas como en sus ojos.”³⁰⁸

La objetividad de la imagen fotográfica se fundamenta, entonces, en un proceso automático que excluye la subjetiva interpretación de un ser humano en su factura; pero esa objetividad, que nada tiene que ver con lo icónico o figurativo, se ha exportado ilógicamente, a este ámbito y se ha aceptado la imagen fotográfica como la mimesis perfecta, dotando a la imagen fotográfica y a las características visuales que presenta con un status epistemológico al considerársele como adecuación del signo con la realidad, es decir, como “verdad”. La imagen fotográfica era considerada un análogo

³⁰⁷ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 22.

³⁰⁸ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p. 18.

del mundo real, a partir de la semejanza que ésta lograba con su referente, y así se consideró que la fotografía era en esencia mimética. Un icono perfecto.

Así que la sorpresa ante esta imagen perfecta era su capacidad mimética, casi mágica, o mejor dicho, producto de la nueva magia científica y de sus rituales técnicos. Evidentemente la lejanía al proceso humano no la volvía candidata a ser considerada un arte, ya que la cualidad artística, desde el punto de vista romántico, tenía que emanarse del genio, que a su vez era una epifanía del espíritu grandioso de la naturaleza y que servía como médium, o que por lo menos, su obra servía como vehículo para catalizar la unión mística con la naturaleza. A pesar de que se consideraba a la imagen fotográfica como una auto-plasmación de la naturaleza, quizás debido a lo artificial o frío de su proceso técnico, no se consideraba que una imagen fotográfica pudiera servirnos para alcanzar la embriaguez espiritual a la que el verdadero arte debía someternos.

El alcance artístico se tenía en duda, pero al mismo tiempo la objetividad se aceptaba totalmente; podríamos decir que arte y objetividad se veían como recíprocas inversas, ya que el factor humano sólo se hacía presente como un mero ayudante del aparato fotográfico, mientras que el verdadero autor de la imagen fotográfica era la naturaleza. A partir de estos momentos, la verdad estará en lo no-humano, y lo artístico será exiliado al continente de la ficción. Ya no podremos confiar en nosotros mismo: nuestras limitaciones y miopía se hacen evidentes ante la mimesis perfecta. Los sentidos nos engañan, la memoria es débil, producimos imágenes torpes.

El aparato fotográfico es la máquina que produce las únicas imágenes verdaderas, junto a ellas, todas las demás imágenes no son más que copias falsas, elaboradas por seres de manos temblorosas, a partir de percepciones nebulosas y fugaces. De acuerdo con lo anterior, la fotografía goza de “veracidad racional” mientras que la pintura ostenta “veracidad artística”; el dilema consistía en preferir la imagen artística o la imagen racional. Volviendo al ejemplo del inicio de este capítulo: ¿qué imagen me muestra a mí mismo con más realismo en París, la fotografía o la caricatura?

Baudelaire no duda al definir a la fotografía como un simple instrumento de una memoria documental de lo real, cuyo papel es conservar la huellas del pasado y ayudar a las ciencias, que no tienen nada que ver con la pura creación imaginaria que

caracteriza al arte.³⁰⁹ El quehacer de la fotografía será el documental, la referencia a lo concreto, mientras que el de la pintura será la investigación formal, el arte y lo imaginario. En pocas palabras, la imagen fotográfica es un espejo del mundo. Según esta concepción, podemos considerar a la fotografía como icono en coherencia con la clasificación de signos de Charles S. Peirce, quien “indica que un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza.”³¹⁰

A partir de la segunda mitad del siglo XX se pone en duda la antigua concepción y la imagen fotográfica deja de considerarse un espejo neutro, más bien se observa como una transformación de lo real en el mismo sentido que el lenguaje, e igual que éste también está culturalmente codificado.³¹¹ A la lista de “reducciones” que la imagen fotográfica conlleva, como la ausencia de color, se agregaron otras -como escala y perspectiva derivadas de la transposición de objetos a la representación bidimensional, pero ahora estas reducciones se veían como “fallos” en su intención mimética, y sobre todo como transformaciones o reconfiguraciones del referente. La fotografía ya no se consideraba como un proceso automático en el que la naturaleza se plasma a sí misma y en él que el fotógrafo no es más que un simple ayudante de la máquina, sino más bien, se fue tomando conciencia de que las decisiones activas que el fotógrafo tomaba al realizar una fotografía (enfoque, perspectiva, ángulo, encuadre, diafragma, obturación, etc.) construían la imagen, y que estas opciones de construcción, constitución, o, como sostiene Fontcuberta, manipulación, complican hablar de realismo fotográfico.³¹² Los detractores del realismo fotográfico incluso llegan a denunciar la falta de neutralidad de la cámara oscura, ya que está ligada a la perspectiva albertiana renacentista e implica una noción convencional del espacio y la objetividad.³¹³ Geoffrey Batchen no duda en señalar la perspectiva fotográfica como generador de una imagen que se acepta convencionalmente como una forma “objetiva” o “neutral” de visión por la idealización y estandarización de la representación del espacio.

³⁰⁹ Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 25.

³¹⁰ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra / Universidad Del País Vasco, 2003. p. 64.

³¹¹ *Op. cit.*, p. 20.

³¹² Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 17.

³¹³ *Op.cit.*, p. 36.

“La perspectiva monocular permite plasmar un espacio geométrico y por tanto idealizado sobre un plano bidimensional, con las coordenadas reguladoras de dicho espacio centradas en un punto único de visión (el *punto di fuga* o ‘punto de fuga’, más adelante denominado “punto de convergencia”). La perspectiva es, en otras palabras, un sistema homogenizador de la representación construido en torno a un determinado punto de origen –el ojo de un observador humano individual–.”³¹⁴

En otras palabras, ni la torre Eiffel ni Yo, somos como la imagen fotográfica nos muestra, porque en la imagen visual de quien tomó esa fotografía, tanto Yo y la torre Eiffel, teníamos tridimensionalidad, múltiple gama de colores, continuidad en tiempo y espacio, carecíamos de aberraciones o deformidades ópticas, etc. Todos estos recursos técnicos de la fotografía lo que hacen es construir una huella independiente, en lo que a valores visuales se refiere, de lo que vemos gracias a nuestra vista.

En esta misma línea, Bourdieu señala que la imagen fotográfica se concibe como un sistema convencional de recursos expresivos (nitidez, contraste, encuadre, etc.), y que si se le considera como lenguaje sin código o sintaxis y totalmente realista es debido a que desde un principio se le han otorgado esos usos sociales de objetividad y porque la forma en que representa el mundo es siguiendo las leyes de representación visual impuestas desde el Quattrocento.³¹⁵ La naturalidad predicada de la fotografía no es más que pura artificialidad.

En palabras de John Tagg:

“(…) cada fotografía es el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático, y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales tiene lugar la fotografía.”³¹⁶

³¹⁴ Geoffrey Batchen. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 109.

³¹⁵ Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 135.

³¹⁶ John Tagg. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 8.

En la misma línea Umberto Eco explica que la supuesta naturalidad del icono es mera convención social y que representar icónicamente cualquier objeto es transcribir, por medio de códigos de reconocimiento, los rasgos pertinentes de las propiedades que culturalmente se le atribuyen a dicha objeto.³¹⁷ En otras palabras, un signo únicamente es icono para una comunidad que comparte una convención cultural. Sin lugar a dudas, la recepción del mensaje fotográfico, como signo icónico, está culturalmente determinada, y es necesario aprender los códigos de interpretación para, paradójicamente, considerar la imagen fotográfica un signo objetivo, un mensaje sin código.³¹⁸ Existen diversas anécdotas que pueden ilustrar lo anterior, como la que tiene por protagonista al antropólogo Melvilla Herskøvits³¹⁹, en la que se cuenta que un día mostró a una aborígen de la tribu Bush, una fotografía de su hijo –ella no fue capaz de “percibir” la imagen hasta que el antropólogo le explicó la imagen que le mostraba, quedando demostrada la *convencionalización* y la arbitrariedad lingüística de la imagen fotográfica³²⁰. O por ejemplo, lo sucedido entre el equipo de Flaherty y los esquimales mientras se filmaba *Nanuk, el esquimal* (1922): se dice que cuando Flaherty mostró al propio Nanuk la fotografía que anteriormente le había tomado, Nanuk fue incapaz de reconocerse así mismo.

A esto hay que agregar que, según señala Umberto Eco, los signos icónicos tienen “la propiedad de estimular una estructura perceptiva semejante a la que estimularía el objeto representado por el signo, a través de una selección de estímulos que permiten construir una estructura perceptiva que presenta idéntico significado que la experiencia real denotada por el icono.”³²¹ Es decir, la iconicidad no es un valor que exista en sí entre un signo y su referente, ya que la semejanza en la que se fundamenta el vínculo que une un icono y su significado se deriva de un aprendizaje cultural en el que se nos enseña a seleccionar las características pertinentes; por lo tanto, la similitud está constituida histórica y culturalmente. El signo responde a la representación cultural y no a los referentes reales. y es así que aunque una escoba no se asemeje a un caballo

³¹⁷ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra / Universidad Del País Vasco, 2003. p. 67.

³¹⁸ Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 39.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

³²⁰ Zunzun Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra / Universidad Del País Vasco, 2003. p. 47.

³²¹ *Ibid.*, p. 63.

los niños aprenden a distinguir rasgos en la escoba que vuelven coherente socialmente utilizarla como una representación icónica de un caballo en el cual montan.³²²

“(…) la semejanza se produce y debe aprenderse, lo que pone de manifiesto su carácter convencional. La aparente inmediatez de los signos icónicos deja paso, así, a codificaciones culturales que aseguran el funcionamiento significativo de las realizaciones icónicas.”³²³

En conclusión, al igual que el lenguaje, la fotografía es un asunto de convención y un instrumento de análisis de interpretación y de representación de lo real³²⁴; no es un espejo, ni su esencia es el realismo: es un símbolo.

Desde la perspectiva de Flusser también se apoya esta conclusión ya que las “imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas.”³²⁵ Solamente el espectador ingenuo acepta que puede ver el mundo a través de las fotografías porque acepta que el mundo de las imágenes fotográficas es congruente con el mundo “exterior”.³²⁶ Aun así, y sin dudar por un momento de la codificación social de la imagen fotográfica, no podemos negar que ésta conlleva una sensación de huella que la distingue de todos los otros modos de representación.

Antes de ser icono o símbolo, la fotografía es huella, es index; ya que no es el mimetismo lo que en verdad distingue a la fotografía de otras técnicas de representación visual. Sin salir del ámbito de la iconicidad tendríamos que aceptar que la diferencia entre pintura y fotografía sería más bien de grado y no de cualidad, por lo tanto no podríamos hablar de que una imagen fotográfica fuera en realidad esencialmente distinta a una pintura.

Vilém Flusser clarifica la diferencia entre fotografía y pintura con las siguientes palabras:

³²² Robert Stam, et al. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 50.

³²³ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra / Universidad Del País Vasco, 2003. p. 64.

³²⁴ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 38.

³²⁵ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p.18.

³²⁶ *Ibid.*, p. 39.

“Una fotografía viene a ser como una ‘huella dactilar’, que el sujeto deja en una superficie, y no una representación como la pintura. El sujeto es la *causa* de la fotografía y el *significado* de la pintura.”³²⁷

La relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente es lo que definiría ontológicamente a la fotografía.³²⁸ El origen “automático” de la imagen fotográfica manifiesta la existencia real de su referente, pero definitivamente no implica la semejanza con éste si bien es cierto que ésta existe. El carácter de índice, y no su capacidad mimética, es lo que justamente le confiere a la imagen fotográfica la credibilidad que la distingue tajantemente de las obras pictóricas; precisamente lo que llama Roland Barthes “referente fotográfico” y que señala como rasgo distintivo de la fotografía, solamente es posible si se considera la naturaleza indicial de la imagen fotográfica.

El mismo Barthes, anterior a su escrito *La cámara lúcida* (donde expone el concepto de “referente fotográfico” como lo esencial de la fotografía), sin dejar de lado la iconicidad de la imagen fotográfica, también sostiene que esta iconicidad que (implica reducciones en cuanto a proporción, perspectiva, etc.) confiere a la imagen fotográfica su perfección analógica y permite que la fotografía se constituya como un mensaje sin código.³²⁹ Así para Barthes, en su primera etapa, la fotografía se define por su ausencia de código, aunque, posterior y, definitivamente defina a la fotografía por su carácter de huella, aunque nunca sin poner en duda, quizás ingenuamente, la capacidad mimética de la fotografía. Si en efecto el carácter de huella de la fotografía es independiente de su capacidad mimética (ámbito en el cual no es distinta a la pintura sino sólo cuantitativamente), es incongruente aceptar la fotografía como si se tratase de un espejo con memoria.

Tanto Peirce como Walter Benjamin, también coinciden en conferir a la imagen fotográfica el carácter de huella; Peirce inscribiéndola como un índice (signo por conexión física), y Benjamin, en *Pequeña historia de la fotografía*, señalando que en la fotografía, el objeto referencial “retorna”.

³²⁷ Vilém Flusser. *Los gestos. Fenomenología y comunicación* Barcelona: Herder, 1994. p. 99.

³²⁸ Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 31.

³²⁹ Idem.

Por otro lado, Pascal Bonitzer (*La surimage*) sostiene que sin importar la puesta en escena, el encuadre, o cualquiera que sea la forma en la que se muestra el objeto, éste es totalmente diferente en la fotografía que en la pintura, ya que en la fotografía el objeto real capturado parece gritar, cosa que nunca hará el objeto representado en el lienzo.³³⁰ En la misma línea está Barthes (*La cámara lúcida*) sostiene que más allá de los códigos que influyen en la lectura de la imagen fotográfica es ésta siempre una emanación del referente.

Al considerarse la fotografía como índice se le está considerando en la misma categoría que a otros signos como el humo, la sombra, una cicatriz, etc.; específicamente se le considera como una huella luminosa regida por las leyes de la física y la química o una huella registrada por un sensor electrónico. Todos estos signos tienen una conexión física con el objeto que designan, muy a diferencia del icono o el símbolo, cuya conexión se basa en la semejanza o la convención respectivamente. Ahora, no hay que olvidar que icono e index no son forzosamente excluyentes entre sí (existen casos de iconos indiciales, o index icónicos), así como tampoco lo es el símbolo; es más, un signo puede pertenecer a las tres categorías al mismo tiempo, y ninguna de estas tres categorías existe en estado puro.³³¹

De la misma forma en que el humo no se parece al fuego, al definir a la fotografía como una *huella luminosa, plana, separada y discontinua*³³², tampoco se espera que exista semejanza entre esta huella y lo designado³³³; inclusive, antes de ser imagen representativa, la fotografía pertenece al orden de la huella.³³⁴ Esta conceptualización de la fotografía como índice no pretende negar el proceso de codificación cultural que la imagen fotográfica conlleva, y por lo tanto, no concluye que la fotografía esté exenta de manipulación ni que sea realista u objetiva, ya que en su formación siguen operando decisiones del fotógrafo previas y posteriores a disparar el aparato fotográfico, sin olvidar cómo el contexto que sirve de anclaje determina la

³³⁰ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 45.

³³¹ *Ibid.*, p. 60.

³³² *Ibid.*, p. 92.

³³³ Que en la foto haya un “esto ha sido”, no significa que eso que ha sido, haya sido del modo que la imagen fotográfica muestra.

³³⁴ *Op.cit.*, p. 56.

interpretación de la imagen. En realidad los signos tipo índice no significan nada por sí mismos; es decir, su significación está determinada por su relación con el objeto que funciona como su causa y su referente.³³⁵ Junto con Barthes tenemos que aceptar que la fotografía afirma la existencia de lo que muestra, pero esta afirmación carece de un sentido: la foto nos dice, esto existe, pero no nos dice qué quiere decir eso que existe. Consecuentemente, tenemos que concluir que la fotografía genera imágenes que afirman la existencia de objetos a los que se asemeja sólo para algunos conocedores de ciertos códigos visuales. El espectador tiene el deber de dotar a la imagen fotográfica de sentido, pero este sentido no está incluido en el mensaje fotográfico; como tal, el sentido es externo a la imagen y resulta de anclajes independientes a ella. La naturaleza deíctica de la fotografía se afirma, al mismo tiempo que se acepta carente de sentido y de realismo. La fotografía que en un primer momento se consideró como un espejo con memoria, ahora, ni icono ni símbolo, se convierte en una muda huella luminosa de apariencia ambigua.

Al considerar la imagen fotográfica como índice tenemos que afirmar que la relación que guarda con su objeto referencial se da en términos de “conexión física” “singularidad”, “atestiguamiento” y “designación”, como señala el propio Peirce. El icono, igual que el símbolo, no implica la existencia óptica del objeto al que remiten, y así, aunque los efectos de semejanza de la imagen fotográfica la acerquen a la categoría de icono o símbolo, no podemos aceptar que esto sea el rasgo que la distingue de diversas formas de representación visual.

La semejanza fotográfica, su capacidad figurativa, no es más que un rasgo secundario, un efecto logrado por el aparato óptico en complicidad con el mecanismo químico o digital. Aunque valdría la pena no radicalizar este punto de vista, ya que de ser así tendríamos que aceptar como la máxima muestra del índice fotográfico los llamados fotogramas, en donde no encontramos más que mínimamente la intención mimética, pero no hay que perder de vista, que la semejanza icónica que podríamos encontrar en cualquier imagen, incluida la fotográfica no se debe a características que en sí mismas se constituyan como semejantes de su objeto, sino a la interpretación de ciertos códigos convencionales.

³³⁵ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 58.

Dicho lo anterior, no queda más que concluir junto con Umberto Eco, que la división entre icono y símbolo no es afortunada, siendo que inclusive la semejanza -ya tenga su origen en alguna cualidad, analogía estructural o tercer termino que se establezca como puente³³⁶- tiene su origen en convencionalismos sociales, y por lo tanto, culturalmente determinados; lo que situaría tanto a iconos como símbolos en una misma categoría.

Otra cualidad que comparten iconos y símbolos es que ambos tienen un valor general, muy al contrario de lo que sucede con la fotografía como índice, que más bien tiene un valor particular o singular. Es decir, la huella es única, a cada objeto corresponde una huella y viceversa, ya que nace de la conexión física de ambos y por lo tanto la huella es tan singular como su referente; exclusivamente remite al referente que la produjo en particular, y no a un conjunto de referentes que puedan agruparse conceptualmente. “(...) no significa de entrada un concepto; antes que nada, ella designa un objeto o un ser particular, en lo que tiene de absolutamente individual.”³³⁷

En la “singularidad” que debe de acompañar a todo índice –según Peirce explica– el carácter de “única” de la imagen fotografía se podría poner en duda, ya que una misma imagen se puede reproducir infinitamente. Parecería que el mismo objeto puede generar multiplicidad de huellas. Philippe Dubois (El acto fotográfico, 1983) señala que esto no altera la singularidad del índice, siendo que en realidad todas las copias fotográficas no son huellas del objeto, si no más bien son copias de una huella original, es decir, del negativo, que es necesariamente singular, pero con el advenimiento de los soportes digitales en general y la fotografía digital, se pierde completamente la noción de “original”, que ya desde inicios de la era fotográfica se veía extinguirse. Ignoro cómo se podría traducir este mismo razonamiento a la imagen virtual en los soportes digitales de los nuevos aparatos fotográficos, pero de cualquier forma, aunque se pierde la simetría de la singularidad causa-efecto (huella-objeto), podemos hablar de una repetición técnica que produce una huella en múltiples soportes, pero que sigue haciendo referencia a un, absolutamente, único acontecimiento.

³³⁶ Según define Peirce los tres tipos de icono: imagen, diagrama, “metáfora”.

³³⁷ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 66.

Las otras dos características derivadas de la conexión física que guarda la fotografía con su objeto referencial, que son “atestiguamiento” y “designación”, también dotan a la fotografía de cualidades intrínsecas aceptadas sin recelos socialmente. Nadie duda de la capacidad que tiene la fotografía para remitir a la existencia del objeto del cual es huella, en esto radica su capacidad de “atestiguamiento” y de la misma forma, no se duda de que la fotografía sea una evidencia de la existencia de lo que muestra, a pesar de que pueda mentir sobre su sentido.

En la afirmación de la existencia del objeto, nos encontramos con el principio de “designación” que opera en la fotografía. Cuando observamos una imagen fotográfica, en realidad, el soporte fotográfico se vuelve invisible, y así como cuando alguien señala la luna, no vemos el dedo con el que la señala, al ver una fotografía, vemos directamente el “ahí” (el “esto ha sido”, diría Barthes) que ésta indica, vemos directamente el referente singular que nos señala. El dedo que señala la luna es tan mudo como el humo que indica fuego.

Vista en su sentido deíctico, la imagen fotográfica tiene por único sentido indicar, su significación es idéntica a su designación. Es decir, la imagen fotográfica es un signo que, sólo designa, sólo señala, en su designación se agota su significado.³³⁸

“En ese sentido, podemos decir que la foto no explica, no interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, llana y opaca. *Tonta* dirán algunos. Muestra, simplemente, puramente, brutalmente, signos que son semánticamente vacíos o blancos. La fotografía es esencialmente *enigmática*.”³³⁹

Es por estas características de “singularidad”, “atestiguamiento” y “designación” que a la imagen fotográfica frecuentemente se le otorga el status de reliquia o fetiche que se manifiesta en usos sociales que involucran sentimientos como el amor, el odio, la veneración, el culto, la devoción e inclusive usos eróticos.³⁴⁰ El ejemplo más común es probablemente el álbum familiar, alrededor del cual gira un halo ambiguo que lo dota de

³³⁸ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 71.

³³⁹ *Ibid.*, p. 80.

³⁴⁰ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 75.

la dignidad de un texto sagrado que reviviera espíritus lejanos, y cuya observación es un ritual de culto a la historia familiar.³⁴¹

Toda la fuerza de la imagen fotográfica proviene su valor indicial; en el álbum fotográfico lo importante de las fotografías no es el parecido que puedan guardar con los acontecimientos registrados, sino justamente que son un vestigio de lo acontecido, – una evidencia real a partir de la cual se construye la identidad de una familia y de sus individuos. Es este valor del index el que hace que depositemos en la fotografía toda nuestra confianza y que la aceptamos sin más como un correlato fiel y sustituto de la realidad.

A pesar de todas las consideraciones anteriores, la fotografía no es totalmente similar a los otros tipos de huellas, ya que la fotografía es al mismo tiempo que huella de génesis automática, proceso bajo control del ser humano. Por lo tanto, la fotografía no es una huella “pura” ya que antes y después del momento de génesis automática el hombre opera el aparato fotográfico constituyendo visualmente la imagen fotográfica. Y sólo es en el hecho de que la película virgen es expuesta a la luz en el que se puede hablar de la fotografía como mensaje sin código (como sostiene Barthes), porque fuera de este momento la imagen fotográfica esta constituida mediante la manipulación de controles del aparato fotográfico y de los soportes de la imagen que la inscriben en un ámbito codificado socialmente.³⁴²

Aunque la imagen fotográfica, como cualquier index, tenga una contigüidad con su referente, no debemos de caer en el error de considerar esta imagen idéntica a su referente, o un sustituto del mismo. Así como está implícita la existencia real del referente y su inmediatez con la huella que produce, también existe necesariamente su separación del referente. El signo fotográfico nunca está fusionado con lo real ni en el espacio ni en el tiempo.³⁴³ De no ser así la fotografía (o cualquier index) no sería signo, sino que sería ella misma, una y la misma cosa con su referente, y sería imposible entonces la representación. De la misma forma que imagen y referente existen en

³⁴¹ Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 57.

³⁴² *Op.cit.*, p. 82.

³⁴³ Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 84.

espacios diferentes (hay que señalar que inclusive, la representación del espacio en la imagen fotográfica es incongruente con nuestra percepción tridimensional), también existen en tiempos diferentes, es decir, lo mostrado en la imagen fotográfica no es simultáneo a lo que existe en la realidad. La imagen fotográfica es una imagen retrasada o diferida. La imagen fotográfica es una “aquí y ahora” que muestra un “allí y entonces”. Estrictamente, el referente fotográfico en cuanto es fotografiado deja de existir como objeto extrafotográfico, de esta forma se vuelve imposible poder comparar las semejanzas que la imagen fotográfica podría guardar con su referente. ¿Cómo saber a ciencia cierta si el referente fotográfico en realidad corresponde a una situación extrafotográfica? Ya que por lo menos en la cámara reflex, nunca vemos qué es lo que ha sido fotografiado debido a la obturación. De hecho, como la imagen no es instantánea (no es inmediata-automática, sino que está mediada por procesos y técnicas) en ningún proceso fotográfico, ni siquiera en la digital o en el polaroid, y el punto de vista o ángulo de visión sólo se conocen en el sistema reflex o en la previsualización en el monitor de la cámara (a los que les es obligado el momento ciego de la obturación), tenemos que confiar en una suposición visual, para pensar que la imagen fotográfica se parece a lo que vemos desde la aparato fotográfico.

Una fotografía nunca se parece a lo que vemos porque el aparato fotográfico no “ve” como nosotros vemos; en todo caso, nosotros nos esforzamos en ver del mismo modo que el aparato fotográfico. Aun así, nos esmeramos en aceptar la imagen fotográfica como la mimesis perfecta. Sólo desde el presupuesto científico de que la realidad es homogénea y estable podemos creer en la iconicidad fotográfica. La imagen fotográfica nos muestra un “esto ha sido” y somos incapaces estrictamente de establecer vínculos de semejanza entre imagen y referente fotográfico. Sin embargo, comúnmente estamos dispuestos a considerar la imagen fotográfica como memoria fiel, testigo veraz, realismo puro, aunque más bien deberíamos considerarla como una imagen “vacilante”, más que recuerdo, evidencia o puente con la realidad, –ya que nunca podremos verificar lo que muestra como real: una alucinación³⁴⁴

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

7. Control y fractura en el continuo espacio-temporal.

Las imágenes fotográficas que comúnmente llamamos fotos, para poder ser producidas requieren de un aparato fotográfico, de una gestación fotográfica y de un funcionario. El aparato fotográfico tiene por finalidad organizar la información visual volviéndola susceptible de ser capturada en un soporte. La gestación fotográfica es el conjunto de fases que permite a la información visual ser fijada en un soporte. *Grosso modo*, podemos decir que el aparato fotográfico (lo que cotidianamente llamamos cámara fotográfica), consta de una lente y una cámara oscura, pero bien puede carecer de lente, como en las cámaras estenopeicas y que la gestación fotográfica es lo que comúnmente se considera exposición del material fotosensible, revelado e impresión (Aunque existan procesos que difieran, como el proceso digital, el polaroid, la diapositiva, etc.). Aparato y gestación fotográfica, funcionan manipulando, mediante controles tecno-científicos, la naturaleza, específicamente la luz y las reacciones químicas y digitales hacia ésta; el operador/programador de aparato y gestación es a quien llamamos “funcionario”. Como resulta fácil notar, aparato, gestación y funcionario (ya sea que esté utilizando el aparato fotográfico o definiendo la gestación) forman un trinomio indisoluble, ya que ni aparato, ni gestación, ni funcionario pueden generar una imagen fotográfica autónomamente, y este trinomio es lo que yo llamo proceso fotográfico. El funcionario forma parte del proceso fotográfico porque el aparato fotográfico y la gestación no son sólo herramientas, sino que son aparatos, juguetes –diría Flusser– y la relación que existe entre ellos es de total interacción e indeterminación. Según Vilém Flusser, las herramientas y las máquinas extraen objetos de la naturaleza y los informan, es decir, transforman el mundo. Los aparatos no tienen la intención de transformar objetos naturales, sino de cambiar el significado del mundo, y los objetos que produce no se consumen como tales, sino que se utilizan como apoyo para la información; no son fines en sí mismo, son recursos, medios.³⁴⁵

“El ajedrecista juega con las piezas del ajedrez; el fotógrafo, con la cámara. Ésta no es una herramienta, sino un juguete; y el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no es *homo faber* sino *homo ludens*. Sólo que el fotógrafo no juega *con* su juguete sino *contra* éste. El fotógrafo se desliza

³⁴⁵ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p. 26.

hasta el interior de la cámara a fin de descubrir los trucos allí escondidos. El artesano pre-industrial estaba rodeado de herramientas, y la máquina industrial estaba rodeada de trabajadores, pero el fotógrafo está dentro de la cámara, intrincado en ella. Este es un tipo nuevo de relación, donde el hombre no es ni una constante ni una variable; se trata de una relación en la que el hombre y el aparato forman una unidad de función singular. Por esta razón, el fotógrafo debería llamarse ‘funcionario’ de un aparato.”³⁴⁶

El aparato fotográfico manipula la luz a la que se expone el soporte, mientras que la gestación es el procedimiento, o conjunto de procedimientos, que hacen que el soporte capture de manera específica determinados aspectos o cualidades de la luz que han sido previamente manipuladas por el aparato fotográfico y su funcionario. El aparato fotográfico tiene dos componentes principales: la lente y el cuerpo; actualmente, el aparato fotográfico cuenta con dos dispositivos que le permiten manipular la luz: el diafragma y el obturador que se encuentran en la lente y en el cuerpo respectivamente. Ambos controles se utilizan en conjunto para permitir que la luz adecuada impacte el soporte, que puede ser película o sensor.

La gestación fotográfica, por su parte, no es un ámbito pasivo del proceso fotográfico; la fotografía tomada pero no procesada, es decir, la llamada “imagen latente”³⁴⁷, no es una materia prima que espere pasivamente ser informada. El soporte y la correspondiente develación de la imagen latente, existen sólo como características que definirán la imagen fotográfica: llena de color o en blanco y negro, nítida, con grano reventado o pixelada, brillante, contrastada, virada, etc. Por ejemplo: la sensibilidad de la película está directamente relacionada con la nitidez, debido a que las películas más sensibles tienen “grano” más grueso (menos nítida) y las menos sensibles tienen grano más fino (más nítida). Directamente, la sensibilidad de la película se relaciona con la libertad de manipulación del diafragma y/o del obturador, permitiendo de esta forma, el uso de velocidades rápidas y/o diafragmas cerrados gracias a un ISO sensible, y el uso de velocidades bajas y/o diafragmas abiertos gracias a un ISO poco sensible. A esto se debe que a las películas muy sensibles también se les llame películas

³⁴⁶ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p. 27.

³⁴⁷ La imagen latente es la imagen que se encuentra en el material fotográfico después de haber sido expuesto, pero antes de haber sido revelado. No es propiamente una imagen ya que no se puede observar hasta después de haber sido revelada. En la fotografía digital se puede asimilar a la idea de un archivo que sin el software correspondiente no se puede visualizar.

rápidas. No hay que olvidar, que también los químicos elegidos para revelar la película y la impresión en positivo, intervienen modificando las características de la imagen fotográfica, como el contraste o el grano –en la fotografía digital el control de ISO permite obtener imágenes en diferentes situaciones de luz, pero de igual forma, un ISO muy sensible genera imágenes poco nítidas y “ruidosas”. Y por último, hay que recordar, que todo el proceso de gestación, o postproducción, está operado y/o programado por un funcionario.

Tanto aparato fotográfico como gestación no son absolutamente automáticos, y siempre requerirán, de un funcionario que los opere o programe, de uno o varios sujetos que decidan los criterios y casos de manipulación necesarios a la imagen fotográfica. Podemos afirmar que el funcionario es parte del proceso fotográfico en su interrelación con el aparato fotográfico y en su relación con la tecnología que gesta la imagen.

El proceso fotográfico, podemos concluir, es un proceso de manipulación de la realidad que tiene por objetivo controlar y predecir los resultados de la imagen que él mismo produce. Este proceso indispensable dota a la imagen fotográfica de sus rasgos fundamentales y, por lo tanto, es a través de la reflexión sobre éstos que nos acercaremos a entender la imagen fotográfica como independiente a otras formas de representación visual, aunque es más común que el estudio de la fotografía se realice comparándola, o contrastándola con la pintura; muchas veces, incluso, se elabora de la fotografía una definición negativa, y sólo se habla de ella en tanto que no es una pintura.

7.1. Óptica y “ahí aespacial”.

La lente, u objetivo, al igual que en un telescopio o en un microscopio, manipula la luz alterando la imagen que formará. En el objetivo, se encuentra un control de la luz llamado diafragma que funciona como un iris, o pupila, y que permite controlar la “cantidad” de luz que pasa por la lente hacia la cámara oscura. El cuerpo del aparato fotográfico es donde se encuentra una cámara oscura que permite la formación de la imagen a partir de la luz manipulada por el objetivo. La relación entre el formato de la cámara oscura (el tamaño más popular es el de 35mm³⁴⁸) y la distancia focal³⁴⁹ del objetivo determina la perspectiva y proporción de la imagen fotográfica, así como la distancia mínima de enfoque³⁵⁰, el ángulo de visión³⁵¹; y la profundidad de campo³⁵², e inclusive la nitidez, sin olvidar que muchas veces se utilizan filtros para cambiar los tonos, contrastes, colores o nitidez de la imagen.

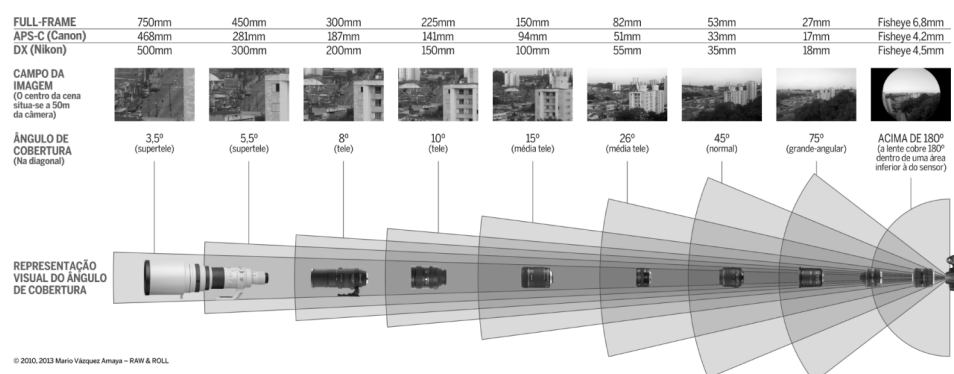


Tabla de relación entre el tamaño de sensor (Full Frame equivale a película de 35mm) distancia focal y ángulo de visión o cobertura.

³⁴⁸ En cámaras digitales corresponde al llamado Full Frame, pero no es el más común en este tipo de aparatos.

³⁴⁹ Es la distancia existente desde el centro óptico del lente al plano focal. Coloquialmente se conoce como el tipo del objetivo; así los objetivos cortos, tiene poca distancia focal, mientras que los largos tienen mayor distancia focal. Se denominan como, ojo de pez, gran angular, angular, normal y telefoto.

³⁵⁰ La distancia mínima a la que un objeto puede acercarse al aparato fotográfico y ser enfocado.

³⁵¹ El campo de visión que se nos permite observar en la imagen; a menor distancia focal el ángulo de visión será mayor, a mayor distancia focal el ángulo de visión será menor; por lo mismo los objetivos con poca distancia focal son llamados angulares, mientras que los de mayor distancia focal son llamados telefotos, porque generan la ilusión de acercarnos a cosas lejanas.

³⁵² La zona captada por un objetivo que es nítida. A mayor apertura de diafragma menor será la profundidad de campo y viceversa. Los objetivos angulares tiene mayor profundidad de campo que los telefotos.



Tabla de relación entre la Distancia focal y la proporción y perspectiva de la imagen.
En la tercera columna se muestra la compensación que hace el fotógrafo en su encuadre para conservar la misma composición.



Refugiados Ruandeses en campamento de refugiados en Goma. Gilles Peress. Zaire, 1994³⁵³
(Ejemplo de Distancia focal de una lente angular deformando proporción y perspectiva de la escena)

³⁵³ Gilles Peress es un fotógrafo francés nacido en 1946. Es parte de la Agencia MAGNUM desde 1971.

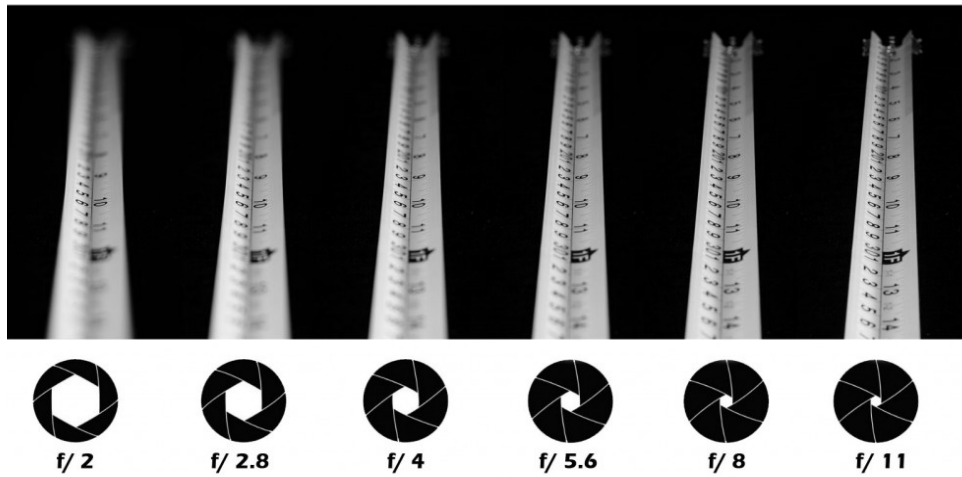


Tabla de relación entre la apertura del diafragma y la profundidad de campo.



Monte Williamson. Ansel Adams. 1943-1944.
(Ejemplo de diafragma cerrado produciendo Profundidad de Campo)



Naranja. De la serie *El cielo de los animales*. Keith Carter. 1995.³⁵⁴
(Ejemplo de diafragma abierto sin producir Profundidad de campo)

La conjunción de todos los elementos arriba mencionados convierte la luz que reflejan los objetos tridimensionales en una imagen fotográfica bidimensional. La imagen fotográfica aleja, deforma, acerca, aplanar, separa, comprime, muestra con claridad o fuera de foco, una realidad que genera en nosotros una imagen visual que no posee ninguno de esos atributos.

En resumen, toda la tecnología óptica que permite generar una imagen fotográfica, controla y manipula la luz que reflejan los objetos para producir una imagen que pretende ser correlato de nuestra imagen visual (o sustituto de nuestra imagen visual directa de un objeto), pero que –aunque culturalmente la aceptemos como tal– cuenta con diferentes atributos, es decir, ambas imágenes –la imagen fotográfica y nuestra imagen visual– son distintas.

³⁵⁴ Fotógrafo Estadounidense nacido en 1948, destacado por sus imágenes de atmósfera onírica.

A esto hay que agregar que la imagen fotográfica no sólo pone en duda su capacidad mimética en su proceso fotográfico –que incluye la manipulación del soporte final– sino que también es cuestionable su objetividad fundamentada en la pretendida independencia del factor humano. Ningún aparato fotográfico se dispara por si sólo, ni elige por si sólo como utilizar las variables del proceso fotográfico, y sobre todo no elige el tema a fotografiar; incluso en el caso de aparatos fotográficos completamente automáticos, el hombre los ha programado para que actúen de una forma determinada ante diferentes circunstancias, siendo así impensable la fotografía como algo independiente del ser humano, y dejando claro que la objetividad fotográfica no es más que una conclusión derivada de una premisa falsa. El tipo de encuadre, el ángulo de toma y el ángulo de visión son ya manipulaciones que se hacen sobre la situación a fotografiar. La fotografía funciona como una lupa bajo la cual el funcionario muestra un aspecto de la realidad, o en el mejor de los casos una verdad parcial o a medias. Es a través de todos estos dispositivos del sistema óptico que la información es manipulada, y dicha manipulación –sin la cual no podría existir la imagen fotográfica– es realizada por un sujeto; es decir, la fotografía es, y sólo puede ser, subjetiva y nunca objetiva.

El funcionario o fotógrafo selecciona una fracción de la realidad visible, escoge un tema, un objeto, una iluminación, una proporción, un encuadre, una perspectiva, una composición. Todo esto hace que lo fotografiado cambie sus características. Por ejemplo, una habitación será representada fotográficamente como más grande o más pequeña, con paredes blancas o grises, con una ventana que permite la entrada de mucha luz o apenas un tenue rayo de sol, las paredes podrán verse rugosas o lisas según se prefiera; en fin, un lugar inhóspito podrá verse acogedor o viceversa, una ciudad podrá verse destruida por un bombardeo o resplandecientemente victoriosa (inclusive se puede lograr por medio del contraste, el foco y la composición, que el espectador de una imagen fotográfica fije su atención un elemento determinado de la fotografía e ignore otros).

El funcionario escoge determinadas coordenadas espaciales, las manipula, transforma sus tres dimensiones a un plano -o a la simulación de éstas-, y finalmente, esta irrealdad, producto de la interpretación subjetiva, se nos presenta como parte de un continuo espacial uniforme y coherente con lo que muestra la imagen fotográfica.

Resulta sorprendente, si recordamos la foto de la niña desnuda quemada por napalm, que recorre una carretera de Vietnam en medio de soldados norteamericanos,³⁵⁵ pensar que no sabemos nada de lo que ocurre a los lados del camino y tan sólo podemos imaginar lo que ocurrió antes y después de la imagen fotográfica. No vemos muertos, no vemos médicos, no vemos aviones bombardeando, no vemos soldados del Viet Cong, etc.

El aparato fotográfico hace visible un lugar que no existe, un lugar invisible.

³⁵⁵ Ver imagen en página 280.

7.2. Obturación e instante eterno.

En el cuerpo del aparato fotográfico se encuentra el dispositivo llamado obturador que controla el tiempo en que se expondrá el objeto sensible a la luz. Las velocidades de obturación más frecuentes son las que van de 1 segundo a 1/1000 de segundo. Este dispositivo está directamente ligado con los efectos de congelado y barrido que se producen según la velocidad de obturación sea alta o baja respectivamente. Las velocidades consideradas altas son mas rápidas que 1/250s y las bajas son más lentas que 1/60. Un 1/125 es una velocidad considerada media.

Se llama congelado fotográfico a la imagen que debido a una alta velocidad de obturación muestra un objeto en movimiento (por ejemplo, un colibrí en vuelo) con una nitidez y un detalle de la que no es capaz el ojo humano; es decir, que muestra una imagen que nunca seremos capaz de observar directamente, y que por lo tanto, guarda muy considerables diferencias con nuestra propia imagen visual de ese mismo suceso. Hay que recordar el caso Muybridge 1878, y cómo está característica de la imagen fotográfica se utilizó para aclarar si en algún momento los caballos al correr mantenían las cuatro patas en el aire.³⁵⁶

El barrido puede describirse como el efecto contrario al congelado; consiste en utilizar una velocidad baja para lograr que el objeto en movimiento forme una especie de estela en la superficie sensible a la luz; al igual que el congelado, esto también es invisible al ojo humano. A diferencia del congelado que se utiliza comúnmente como herramienta o auxiliar en la observación científica, el barrido se busca más por su efectos puramente estéticos.

³⁵⁶ Ver imagen en la página 47.

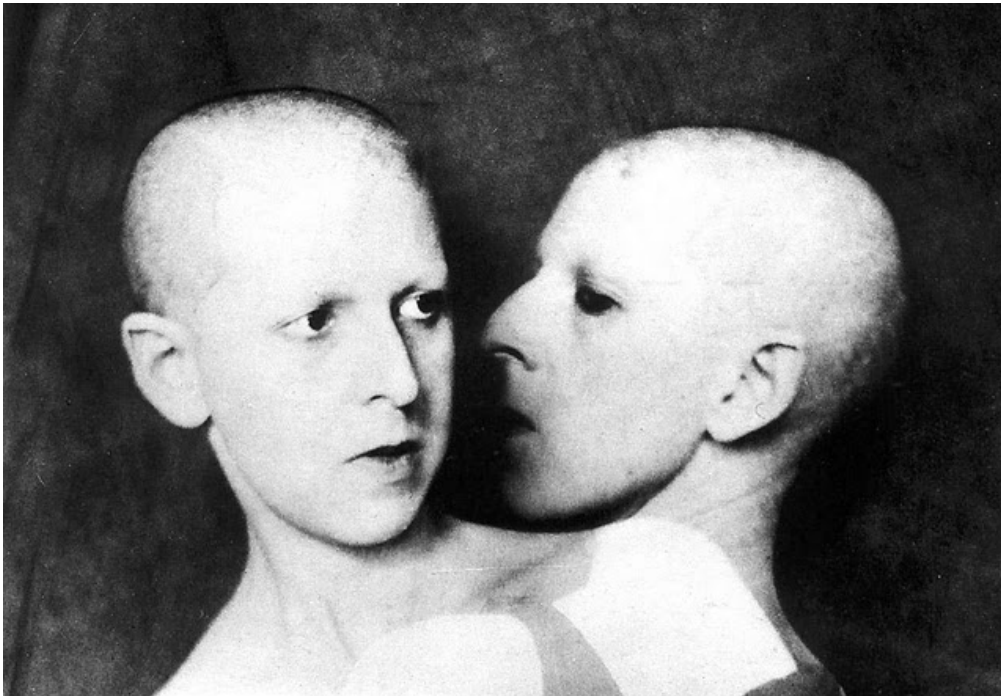


Una repentina ráfaga de viento (después de Hokusai). Jeff Wall. 1993.³⁵⁷
(Ejemplo de imagen congelada gracias a una velocidad de obturación rápida)

³⁵⁷ Jeff Wall es un fotógrafo canadiense nacido en 1946. En el 2002 recibió el Premio Hasselblad.



Espacio 2. Francesca Woodman. Rhode Island, 1976.³⁵⁸
(Ejemplo de imagen barrida gracias a una velocidad de obturación lenta)



¿Qué es lo que me quieres? Claude Cahun. 1928.³⁵⁹
(Ejemplo de fotografía obtenida por medio de múltiple exposición)

³⁵⁸ Francesca Woodman (1958-1981) es una fotógrafa Estadounidense que utiliza velocidades de exposición lentas como recurso expresivo.

³⁵⁹ Lucy Renée Matilde Schwob (1894-1954) mejor conocida como Claude Cahun es una fotógrafa y escritora francesa. Formó parte de la Asociación de escritores y artistas revolucionarios y fue cercana a André Bretón y el grupo de surrealistas.

Las velocidades rápidas de obturación no fueron posibles técnicamente sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Anteriormente las imágenes fotográficas requerían mucho tiempo de exposición y por esa causa sus temas eran naturalezas muertas, arquitectura, o retratos con poses acartonadas. Cuando las velocidades de obturación rápidas estuvieron al alcance del público comenzaron a proliferar las imágenes llamadas *snapshot* —empleando el termino inglés que originalmente se utiliza en la cacería y se refiere al disparo repentino e imprevisto que se hace a la presa, sin tener tiempo de apuntar. Las nuevas velocidades rápidas de obturación permitieron, por un lado, registrar situaciones más cotidianas y liberaron al retratado y al funcionario de la teatralidad que hasta el momento asechaba a la fotografía; y por otro lado, mostraron por primera vez los “átomos” del flujo temporal que hasta entonces eran invisibles al ojo, ya que la mirada humana no es analítica y no es capaz de aislar una imagen de otra, y por lo tanto no es capaz de “rebanar” el tiempo. Al respecto, hay que tener en consideración que a pesar de que Muybridge había logrado congelar fracciones de segundo registrando el movimiento de un caballo décadas antes, su trabajo solo podía realizarse en condiciones específicas ideales y la tecnología que lo permitía no estaba a alcance de los aficionados ni de la mayoría de los profesionales.

Todas las imágenes fotográficas congelan el movimiento seleccionando o aislando estáticamente un momento del flujo real; o mejor dicho, ninguna fotografía retrata el movimiento, porque justo lo que retrata es una fracción de segundo que no nos muestra más que un objeto fijo y no un objeto en movimiento. La fotografía muestra (no importa si la velocidad es rápida y congela o lenta y barre) lo invisible al ojo igual que el telescopio o el microscopio; aunque mientras estos últimos sólo muestran lo invisible en espacio, la fotografía también muestra lo invisible en el tiempo. La invención fotográfica representa una revolución, por lo menos, igual de importante que la que generaron el microscopio o el telescopio, aunque corrientemente no se considere así.

7.3. Realidad fragmentada: utopía y ucronía anatómicas.

La fotografía es un puente entre nuestra mirada y un mundo invisible. El mundo que nos muestra la fotografía es un mundo de veracidad racional³⁶⁰, nada comparable con nuestras propias imágenes visuales directas. En la confrontación de ambas, un juicio sumario desde el positivismo, designa a la fotografía como profeta de la verdad, o médium de la realidad, y dicta sentencia condenando a la experiencia empírica del sujeto a ser contradictoria a la verdad, la realidad y la certeza.

No hay que olvidar que nuestra imagen visual directa no es discontinua ni espacial ni temporalmente como sí lo es la imagen fotográfica; tampoco hay que olvidar que el proceso fotográfico constituye la imagen fotográfica como disímil a lo que nosotros mismos vemos. La experiencia del mundo que nos aporta la fotografía es una experiencia mediada y nos presenta una realidad de la cual no teníamos conciencia antes de la existencia de esta tecnología.

“Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes.”³⁶¹

Lo que la imagen fotográfica muestra sólo existe en el orden fotográfico. La fotografía transforma la información visual en algo que nosotros nunca hemos visto fuera de la imagen fotográfica, y de esta forma nos presenta una realidad que es invisible a nosotros, que no existe y nunca podrá existir en nuestra imagen visual directa de un objeto.

³⁶⁰ Según expresión de Rodin a propósito del trabajo de Muybridge. Ver página 118.

³⁶¹ Walter Benjamin. “Algo nuevo acerca de las flores” *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 12.

Cuando observamos una imagen fotográfica se nos muestra un “ahí” que no existe en ningún lugar³⁶², que se vuelve un espacio mitológico; un lugar fuera del espacio, inhabitable, inalcanzable, inclusive aunque la imagen fotográfica muestre nuestro propio hogar: porque la imagen fotográfica muestra, o mejor dicho, representa un “ahí” que ha dejado de ser espacio en su proceso fotográfico y que como tal no existe más que dentro del orden fotográfico.

De la misma forma, ese instante que vemos en la imagen fotográfica se encuentra fuera del flujo temporal³⁶³; al igual que en el caso del espacio, la imagen fotográfica genera un “entonces” pancrónico, eterno, fuera del tiempo, un átomo fuera de la materia, un instante pasado que se hace presente perennemente, que no avanza, que se detiene y que nada nunca podrá poner en movimiento; un tiempo en el cual es imposible vivir, porque es pasado, pero al que sin embargo somos capaces de acceder; un instante que presenciamos, un flashback, una retrocognición, una retromonición, una presencia fantasmal; algo que no es ni un tiempo, ni un entonces, ni un instante; algo que nunca pasó, porque sigue inerte, algo que nunca empieza y que nunca acaba porque sigue inmóvil. La fotografía no registra el movimiento porque el movimiento sólo se da en el tiempo, flujo ante el cual el aparato fotográfico es ciego, mientras que el ojo humano, de forma contraria, es ciego ante las fracciones temporales.

Cuando vemos una imagen fotográfica cualquiera no podemos saber si lo retratado estaba en movimiento o no, porque la fotografía no captura el movimiento, justo lo que registra es la inmovilidad en el tiempo, es lo estático en el espacio, y precisamente eso es lo que niega la posibilidad de reproducir el movimiento. Para que la fotografía reproduzca el movimiento, la imagen fotográfica misma tendría que ser movimiento.

El aparato fotográfico no registra ni plasma acciones, más bien congela acciones convirtiendo su tiempo, o su flujo en el tiempo, en espacio estático; fijar una acción no es retratar un actuar dinámico, la foto no es icono del movimiento. En el mejor de los

³⁶² Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 141.

³⁶³ *Ibid.*, p. 148.

casos, la fotografía inventa una realidad apopléjica, el aparato fotográfico hace visible una realidad invisible.

Consecuentemente, el aparato y la gestación fotográfica diseccionan la realidad³⁶⁴, al modo de un bisturí, en una análisis quirúrgico que, necesariamente, aniquila su objeto convirtiendo al funcionario, o fotógrafo, no en un cirujano, sino en un taxidermista; y transforma al espectador de la imagen fotográfica, no en un necrófilo barthiano, sino en alguien que confunde el dedo con la luna, de mirada tan ingenua que ni siquiera se percata de la ausencia de vida en las figuras que se exhiben en esa morgue-museo de cera, y que aún así las analiza como si fueran materia viva.

Ahora bien, si aceptamos, como hemos establecido antes, que es imposible fundamentar la objetividad y la verdad fotográfica en su independencia de la subjetividad humana, y si la fotografía nos muestra algo invisible, algo que nunca hemos visto ¿cómo podemos pensar que la fotografía se acerca más a la realidad que nuestras propias impresiones sensoriales directas? ¿Por qué creemos que la fotografía puede acercarse mejor a la realidad que nuestra propia percepción directa? A esto que no vemos es a lo que llamamos verdad, de cuya adecuación a una realidad extramental no somos testigos. La fotografía fija una realidad o fenómeno que intrínsecamente fluye y luego nos engañamos a nosotros mismos aceptando que expresa verdades.

³⁶⁴ Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1999. p. 141.

8. Interpretación de la imagen fotográfica: límites y alcances.

8.1. Fotografía y sinécdoque.

Toda persona que utiliza un aparato fotográfico (sin que haga falta que reflexione sobre lo que significa su uso) sabe que la fotografía captura pequeñísimas fracciones de tiempo; pero a pesar de esto, la idea de que la fotografía no remite a instantes definidos de tiempo sino bloques pasados que empiezan y acaban con la acción retratada y no con el momento de obturación, es generalizada.

La fotografía fija un momento de la realidad, pero nosotros nos referimos a este momento o fracción de segundo –en que el obturador de la cámara permite que la luz informe la superficie sensible– como si fuera un continuo, un gerundio, aunque en realidad la fotografía no capta acciones ni gerundios: sólo capta algo específico de un espacio-tiempo, que nosotros interpretamos como un devenir en el tiempo y en el espacio, una acción, un movimiento que se da como cualquier movimiento posible trasladándose de un tiempo a otro y de un espacio a otro.

Tendemos a interpretar esa singularidad capturada de una forma sinecdótica. Por ejemplo, la imagen congelada de un tiempo y un espacio específico, como lo es una carretera, en la que podemos observar a una niña con una disposición corporal que parece indicar que corre desnuda junta a soldados norteamericanos y aldeanos vietnamitas, la interpretamos como una niña que corre en el pasado fotográfico (en el ha corrido del esto ha sido), es decir, que está corriendo, porque su correr no se agota en el presente real, extrafotográfico (el presente que será pasado), sino que persiste perennemente presente en el tiempo proyectado subjetivamente a la imagen fotográfica: es una niña que está huyendo de su aldea y está totalmente quemada por napalm; o , es una niña que, estando en una carretera cerca de su pueblo en Vietnam, huye quemada por el napalm.



El terror de la guerra. Nick Ut (Huynh Cong Út) para agencia Associated Press (AP).
Trang Bang, Vietnam del Sur, 8 de junio de 1972.

Lo fotografiado, que alguna vez fue presente, se convierte en un pasado continuo, un estado gerundio, una acción continua, un proceso, que en el pasado comenzó pero que no ha terminado, cuyo desenlace no se muestra por la imagen fotográfica; un estado pasado que en el tiempo extrafotográfico sí ha tenido término, pero que en el orden fotográfico nunca lo tendrá. Esta es la sinécdoque: retratar un instante aislado pero interpretar una continuidad, una flujo, un actuar, que cuando se observa la imagen fotográfica —que nunca lo contuvo— ya no “es” ya no “está”. Bajo esta perspectiva, se puede explicar el instante decisivo de Cartier-Bresson como la intención de instaurar un momento como el instante medular de una acción utilizando la parte para expresar el todo. El hecho es que la sinécdoque fotográfica convierte una fracción de segundo en un flujo temporal; convirtiendo un presente pasado en un pasado continuo. Esa foto que sólo muestra una imagen congelada de una niña que aparentemente corre desnuda, se vuelve el símbolo del sufrimiento que la guerra ha producido, o mejor dicho, que está produciendo, que produce sobre civiles inocentes: se vuelve una imagen del sufrir en la guerra (cualquier guerra); es decir, el pasado, se convierte en un pasado continuo, que se transforma en un presente que es un infinitivo: sufrió, está sufriendo, sufre, sufrir.

Lo mismo pasa en el espacio, en el mismo ejemplo podemos notar como el espacio fotográfico se convierte en intercambiable por todos los espacios extrafotográficos. Lo que en una imagen fotográfica se acepta como una pequeña fracción espacial de Vietnam, pronto se interpreta como todo Vietnam, como si todo Vietnam estuviera mostrado, o incluido, en ese encuadre, y continuando en el ejercicio sinecdótico, terminamos viendo en esa imagen fotográfica todos los espacios en los que se han desarrollado, y se desarrollan guerras. La interpretación va más allá todavía, no sólo construye la imagen fotográfica como “comodín” intercambiable por todas las guerras que ha habido hasta el momento, sino que también funciona como “intercambiable” de todas las guerras que existirán. Para confirmar esto no hace falta más que observa la prensa o los telediarios, que la mayoría de las veces ilustran notas informativas de hechos recientes con imágenes fotográficas de archivo, sin que esto desarmonice como un absurdo ante la mirada del público, sino al contrario, pasa desapercibido, e incluso parece ir en contra del sentido común señalar la falta de correspondencia entre nota e ilustración fotográfica.

De esta forma, la fotografía supera por mucho las capacidades necesarias para calificar como signo deíctico del cual no se espera que represente ni demuestre, sólo que muestre una singularidad y no universales.

8.2. La fotografía como memoria voluntaria e identidad.

Todos los aparatos fotográficos tienen lo que algunos han comparado con un parpado. Este parpado-obturador es el mecanismo encargado de permitir que la película se exponga a la luz y la mayor parte del tiempo permanece cerrado sólo abriéndose cuando nosotros apretamos el gatillo de la cámara.

La velocidad más común de obturación es 1/125 de segundo, y en ese parpadeo (que dura 1/125 de segundo) la imagen queda registrada en el negativo. El obturador es lo que produce el “clic” que escuchamos cuando tomamos una fotografía; y por lo general, o al menos en las cámaras reflex (en las cuales podemos ver a través de la lente lo que exactamente compone nuestro encuadre) el obturador, en el momento que permite a la luz llegar a la película o sensor, le impide llegar a nuestro ojo. Mientras no disparemos la cámara, la luz viaja a través de la lente alcanzando el visor, pero en cuanto disparamos la luz se redirige a la película y deja de llegar a nuestro ojo. Durante 1/125 de segundo nuestro ojo no ve el objeto a fotografiar; durante 1/125 de segundo la película fotografía el objeto. El ojo nunca ve lo fotografiado en el momento de ser fotografiado. El disparo siempre es un disparo ciego. Vemos a través de un espejo siempre y cuando no disparemos. Geoffrey Batchen coincide con lo señalado sobre el acto de dibujar por Derrida en *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*,³⁶⁵ y lo lleva al terreno de la fotografía sosteniendo que de la misma forma que la línea que traza el artista es “eclipsada” por el instrumento con el que la traza, la obturación bloquea la vista del fotógrafo.

“El fotógrafo apunta con su cámara una escena durante cierto tiempo, pero sólo más tarde, después del revelado, verá exactamente lo que la cámara ha visto (...) durante el prolongado momento de su realización fotográfica no la ve. Fotografía a ciegas, de memoria.”³⁶⁶

³⁶⁵ Jacques Derrida. *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. París: Reunion des Musées Nationaux, 1990. p. 58-59.

³⁶⁶ Geoffrey Batchen. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p. 120.

No hay retención, en la memoria, de lo fotografiado –la imagen fotográfica de algo que nunca hemos visto no puede ser un recuerdo. Lo que hay en el fotógrafo es expectación (en dos sentidos: como espera de un acontecimiento que nos interesa, pero al mismo tiempo, como una idea de lo que puede resultar en el futuro). El pasado, o ese presente eclipsado, se vuelve el porvenir que sólo se realiza cuando él que tomó la fotografía y se topó con la barrera del obturador observa la imagen fotográfica que corresponde a su disparo. Justamente, en la memoria no existe el momento fotografiado; es una pieza que nunca podrá poseer el fotógrafo sólo podrá reconstruirla en su mente a partir de la imagen fotográfica. El equivoco surge cuando olvidamos que la fotografía es una “mnemotecnica mental”³⁶⁷ y la consideramos una prótesis externa, a manera de pantalla, de nuestra propia memoria –el espejo podría tener memoria, pero eso no significa que en esa memoria se graben mis recuerdos.

Al fotografiar estamos seleccionando determinadas situaciones para guardarlas en una memoria externa a nosotros, que es el orden fotográfico. Evidentemente, la intención de fotografiar entonces, es la de preservar una situación, atesorarla fuera de eventualidades, propias de la memoria humana, como el olvido o las enfermedades que puedan causar alteraciones en la memoria. Siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado.³⁶⁸ Esto convierte el aparato fotográfico en una prótesis de la memoria que le confiere la capacidad de ser voluntaria³⁶⁹; es decir, de poder seleccionar aquello que quiere recordar. En esta selectividad discriminamos todo aquello que no queremos recordar y/o que no queremos que los demás recuerden de nosotros –incluso, la programación automática del disparo fotográfico es una forma de selección; al disparo fotográfico le es necesaria la selección aun en el caso de que el criterio de ésta sea el azar. Para reconstruirnos tenemos que ver esas imágenes fotográficas, que previamente hemos seleccionado nosotros mismo o alguien cercano a nosotros, pero las imágenes por si solas no nos dicen nada, necesitan un anclaje.

El anclaje viene desde nuestra memoria y algunas veces se articula desde otras fotografías contiguas o textos; pero cuando no existe, buscamos un sentido a la imagen

³⁶⁷ Philippe Dubois. *Fotografía y cine*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2013. p. 24.

³⁶⁸ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 58.

³⁶⁹ Walter Benjamin. “Sobre algunos temas de Baudelaire (XI)” *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2005. p. 145.

fotográfica para adecuarnos a esa realidad que se nos muestra pero que no comprendemos. Nos inventamos una explicación que saca del absurdo a la imagen y a nosotros mismo; pero en realidad, dicha explicación es una ficción, que ni explica la imagen fotográfica ni es nuestro pasado, y esa ficción la aceptamos como cierta y verdadera, como evidencia fehaciente de lo que ha sido.

No hay que olvidar que ninguna imagen fotográfica muestra lo que ha tenido lugar realmente, así que toda imagen fotográfica, al observarla, la convertimos en una ficción que nosotros mismos aceptamos como lo más verdadero. La ficción se vuelve nuestra realidad, porque esa ficción se vuelve nuestro pasado, nuestra identidad; y mediante esas imágenes fotográficas construimos una crónica de nosotros mismos.³⁷⁰

A toda la lista de manipulaciones que ejecuta el funcionario del aparato fotográfico hay que agregar una alteración más sobre la cual él no tiene mucho control: se trata de la modificación que lo fotografiado experimenta como reacción dentro de la creación fotográfica³⁷¹ (evidentemente dicho cambio es más notorio en sujetos conscientes que en objetos inanimados). La presencia del aparato fotográfico altera el comportamiento de los individuos a fotografiar,³⁷² lo que vuelve imposible que el funcionario tenga acceso a una realidad “pura” a registrar objetivamente, ya que su misma presencia transforma esa realidad. Esto es lo que lleva a finales del siglo XIX y principios del siglo XX a la proliferación de aparatos fotográficos de tamaño reducido o camuflados en relojes, bastones, etc., que permitirían tomar una fotografía sin que el fotografiado lo notara. Dicha técnica de cámara escondida se bautizaría con el nombre de *candid camera* suponiendo que su valor documental era mayor por presentar lo retratado en una actitud más espontánea.

El aparato fotográfico transforma la actitud de lo fotografiado incitando o inhibiendo acciones, confiriéndolas de importancia o solemnidad, convirtiendo situaciones tediosas en escenificaciones divertidas, transformando un rostro cotidiano en una cara sonriente, etc. El fotografiado que se sabe fotografiado altera su disposición para escenificar la forma en la que quiere ser registrado en el orden fotográfico, a partir

³⁷⁰ Susan Sontag. “En la caverna platónica” *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 18.

³⁷¹ Avedon, “Unas palabras sobre el retrato” *Luna Cornea*. Número 3. Ciudad de México: Conaculta, 1993. p. 7.

³⁷² *Ibid.*, “Objetos melancólicos” p. 74.

de la cual, otros podrán poseerle en la crónica de sus propias vidas, y el podrá reconstruir su propia identidad.

El aparato fotográfico, pasa así de ser un supuesto instrumento inocuo, a convertirse en un ojo cuya presencia transforma, mientras observa, aun antes del disparo –una herramienta de observación que pretendiendo ser neutra y no intervenir, altera el fenómeno que registra al momento mismo de registrarlo. Incluso en algunos casos, el fotógrafo pasa de ser mero espectador a convertirse en director de la puesta en escena.³⁷³

En el caso del autorretrato fotográfico, que es un acto de autoselección, fijamos nuestra imagen que nos observa como un espejo disléxico –como un siniestro enderezado. Imposible reconocernos, porque icónicamente el autorretrato no es el espejo. En el espejo me veo a mí mismo, en directo, aunque diferido: mi ojo izquierdo está del lado izquierdo y mi ojo derecho está del lado derecho; en el autorretrato fotográfico me veo como los demás me ven.

La fotografía como espejo con memoria se vuelve disléxica sólo cuando contemplamos nuestra propia imagen, cosa que le da un sentido único al autorretrato o a la contemplación de la propia imagen cuando vemos que el espejo es diferente a la imagen fotográfica: pero aquí, lo que nos resulta sorprendente es que no es la imagen fotográfica la que no corresponde a nuestra imagen construida a partir de la percepción del reflejo en el espejo, sino que la imagen que tenemos de nosotros mismo es la que es disléxica, nuestra cotidianidad frente al espejo nos hace asumir que somos como en el espejo, y a esa imagen corrupta le asociamos el “yo”, esa ilusión óptica la aceptamos como nosotros.

El autorretrato fotográfico sólo se logra, a diferencia de en la pintura, cuando el funcionario observa la imagen fotográfica; es decir, aquí sí entra en juego la memoria del sujeto, ya que al ver el autorretrato, no nos recordamos a nosotros mismo fotografiando, sino a nosotros mismos posando. Hay que recordar que esto sucede con todas las fotos en las que pedimos a un extraño que nos fotografíe, caso tan común cuando somos turistas. En el autorretrato pintado, la acción de autorretratarse es la que

³⁷³ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 111.

produce la pintura-autorretrato; en la fotografía la acción que define el autorretrato como tal es la contemplación. Para el espectador de la imagen fotográfica no hay diferencia entre un retrato y un autorretrato; para el autorretratado es para el único que un retrato es diferente a un autorretrato.

Inclusive, a nivel físico, para el funcionario la única diferencia que hay entre un retrato y un autorretrato es la dirección de la cámara. El proceso fotográfico es el mismo; de hecho, cualquier imagen fotográfica, cualquier retrato, es un autorretrato, porque la dinámica fotográfica nos obliga a retratar lo que hay fuera de nosotros que es imagen de lo que llevamos dentro. Las fotografías no sólo evidencian lo que hay, también manifiestan la mirada del funcionario, que es una evaluación del mundo.³⁷⁴

La dinámica de la creación fotográfica nos obliga a seleccionar, de entre diversas opciones que nos ofrece el mundo, la mirada que queremos presentar a los espectadores, ya que la intención del funcionario es codificar el concepto que él mismo tiene del mundo (y evidentemente de sí mismo) transformando esos conceptos en imágenes.³⁷⁵ Cuando el funcionario muestra su propia perspectiva de las cosas, irremediabilmente se está mostrando a sí mismo, a él y a los demás, y se vuelve inmortal en la memoria de otras personas mediante las fotografías. Pero no se muestra icónica, ni indicial, ni sinecdótica, sino simbólicamente. Luego entonces, la imagen fotográfica será una embajadora de nuestra presencia, ya que, estemos o no estemos contenidos en su imagen, a través de ella somos vistos, y en este sentido es trascendencia.

Así que el autorretrato se constituye cuando el fotógrafo se ve fotografiado, se ve como objeto de una imagen que él mismo seleccionó y siente su mirada sobre sí mismo; se siente observado por sí mismo desde un sí mismo que ya no hay, pero quedó constado; y se observa desde un presente que fue futuro, y se observa en su pasado desde el presente; sujeto y objeto se unifican, aquí y allá se unifican, ahora y entonces se unifican.³⁷⁶

³⁷⁴ Susan Sontag. "El heroísmo de la visión" *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 98.

³⁷⁵ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p. 42.

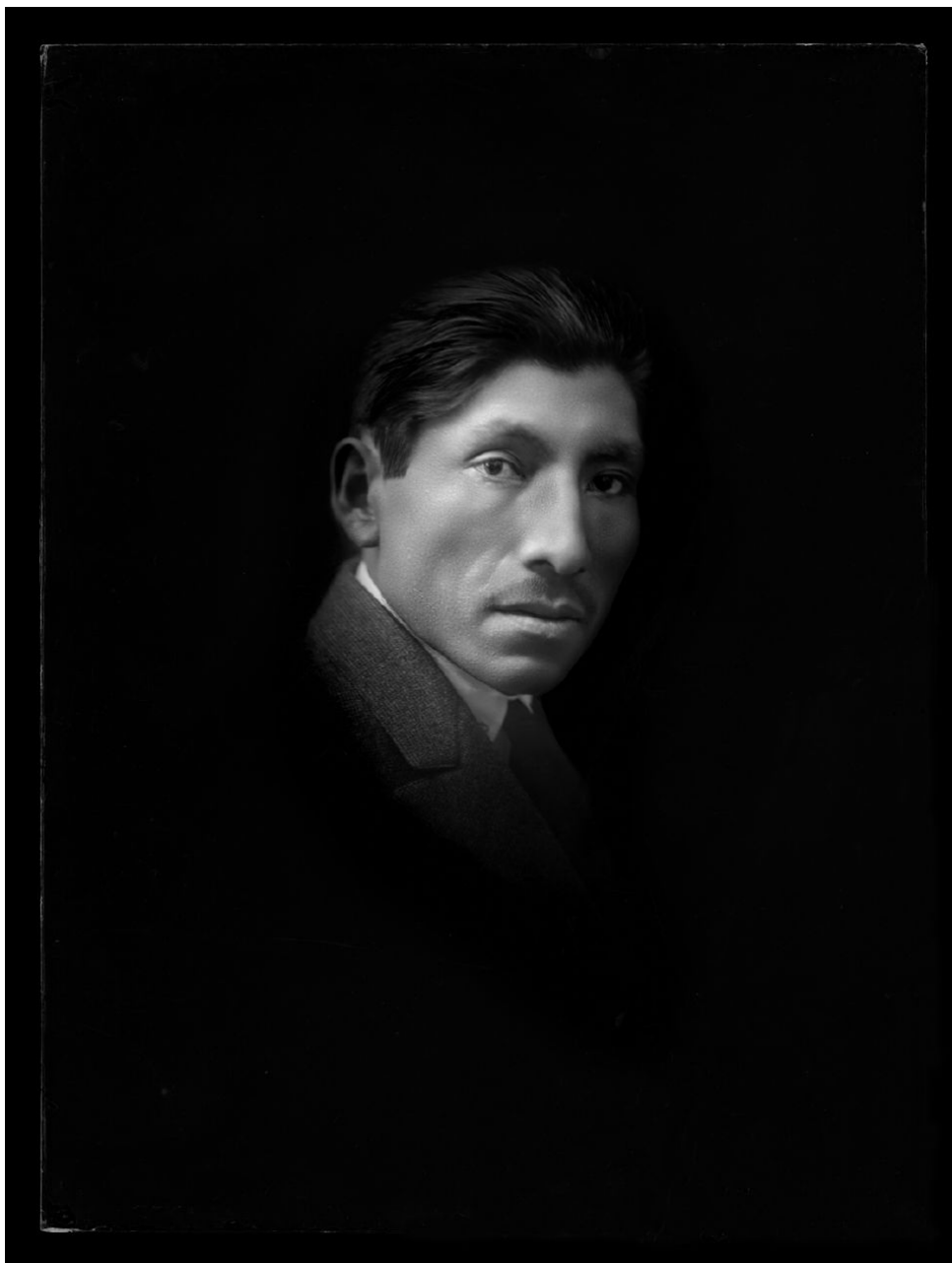
³⁷⁶ Ver imagen página 288.

El autorretrato fotográfico es el único caso en el que la fotografía no es un espejo con memoria: nosotros mismos, con nuestra identidad que es principalmente memoria, nos convertimos en el lugar de reflexión. Observarse en un autorretrato es casi la misma experiencia que encontrarse a uno mismo en una imagen fotográfica tomada por alguien más, pero cuando nos encontramos a nosotros mismo retratados, sin ser los autores intelectuales, nos encontramos sólo como objetos, siendo así que, nosotros como sujetos independientes de ese proceso fotográfico, no nos logramos unificar al observar esa imagen (que al generarse no conlleva nuestra fractura); porque al no tener conciencia del momento eclíptico³⁷⁷ u obturacional no nos hace falta –no tenemos carencia de ese “nosotros mismos objeto” que nos vuelve sujeto, y que al mirar la imagen nos unifica.

De igual forma que en el autorretrato hacemos un juego de reflexiones, cuando nosotros somos nuestro objeto de percepción, cuando decimos “yo” (siempre tratando de conocernos a nosotros mismos) fijando una imagen de un nosotros anterior a la enunciación del pronombre personal, siempre el sujeto al que se refiere el termino “yo” es un “yo” que no es el mismo “yo” que lo pronuncia; el sujeto cuando dice “yo” se refiere a un sujeto que ya no es: un sujeto que es pasado continuo elaborado a partir de ficciones.

Construimos, como sujetos, un objeto que queremos identificar con nosotros mismos, con nosotros como sujetos. Pero ese objeto que nosotros llamamos sujeto y pensamos es nosotros mismos, no lo es: como en un juego de cajas chinas. Si el “yo” pudiera referirse a nosotros, estaríamos muertos, seríamos objetos, y si fuéramos objetos sería imposible autoconcebirnos como sujetos. Cuando yo me asumo como sujeto, ese sujeto ya es objeto; no soy yo siendo sujeto, todo lo que yo prediqué de mi mismo (incluido esto que ahora predico) es un predicado relacionado a un sujeto diferente al que lo pronuncia. Ni siquiera las fórmulas tautológicas –soy yo, estoy aquí, soy ahora– conservan el referente: porque el “yo” siempre es otro, un “yo” sujeto de sí mismo que pone en evidencia un “yo” como objeto de sí mismo; porque el aquí siempre es otro: un aquí actual que pone en evidencia un aquí previo, y el ahora siempre es otro, que pone en evidencia una ahora presente, y un ahora pasado.

³⁷⁷ Durante la acción de trazar, el trazo no se ve. Jacques Derrida. *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. París: Reunion des Musées Nationaux, 1990. p. 58-59.



Autorretrato. Martín Chambi. Cuzco, 1922.³⁷⁸

³⁷⁸ Martín Chambi (1891-1973) es el fotógrafo peruano más importantes y es el primer fotógrafo indígena de América Latina. Principalmente retrató la vida y los personajes de Cuzco. Su obra tiene un gran valor estético así como de testimonio étnico, histórico y social. Ha influido el trabajo de innumerables fotógrafos entre los que destacan Irving Penn.

8.3. *Index, punctum y metonimia: realismo fotográfico.*

El ahora pasado de la fotografía, por más continuo que sea, no deja de considerarse pasado; es decir, aunque la imagen fotográfica apunte al presente o incluso al futuro, el referente fotográfico siempre muestra un “esto ha sido”. Según Roland Barthes³⁷⁹ cada imagen fotográfica es una muerte, por el hecho de que lo fotografiado tiene la carga de lo que ha sido; toda imagen fotográfica es nostálgica porque retrata lo que ya no es, lo que ya no está. En su “evidencia” —en su ser referente de algo que ha sido real— conlleva la muerte y plasma la presencia de lo que ya no es: señala en dirección al más allá. Por lo tanto, la fotografía, a demás de ser un espejo con memoria, también es un humo, una ceniza, una huella que nos trae a la mente la presencia de algo o de alguien: ¿un fantasma? A pesar de eso, como huella, como index, pretendiendo que se nos indique con evidencia que algo es, o por lo menos que fue así, la imagen fotográfica falla.

“Porque no hay ningún indicio racional convincente que garantice que la fotografía, por su propia naturaleza, tenga más valor como recordatorio que el lazo hecho en un dedo o la reliquia.”³⁸⁰

La fotografía pretende ser evidencia de una realidad —en eso radica su status de index; pero la misma explicación que da Umberto Eco sobre la iconicidad, puede predicarse de este tipo de signos. La iconicidad no es un valor que exista en sí entre un signo y su referente, ya que la semejanza en la que se fundamenta el vínculo que une un icono y su significado se deriva de un aprendizaje cultural en el que se nos enseña a seleccionar las características pertinentes; por lo tanto, la similitud está constituida histórica y culturalmente. El signo responde a la representación cultural y no a los referentes reales, y es así que aunque una escoba no se asemeje a un caballo los niños aprenden a distinguir rasgos en la escoba que vuelven coherente socialmente utilizarla como una representación icónica de un caballo en el cual montan.

³⁷⁹ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 160.

³⁸⁰ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 67.

Por lo tanto, considerar index la imagen fotográfica es un fenómeno cultural, histórico, y por consiguiente producto de la convención. Así tendríamos que la relación que se predica de un efecto y su causa, y por consiguiente el “esto ha sido” de Barthes, es histórica y convencional. Por lo tanto, que nosotros entendamos una imagen fotográfica como un index, no significa que ésta sea considerada como tal por el resto de la historia de la humanidad, ni que halla sido considerada así en sus inicios, siendo que incluso, el mismo concepto de index es cambiante.

Por ejemplo: hace no mucho tiempo, se consideraba la carne agusanada como evidencia de que la carne devenía gusanos, ahora se considera evidencia de que la materia putrefacta es un medio propicio para la incubación de larvas de mosca. De igual forma, recientemente la puesta de Sol, era un indicio de que el Sol giraba alrededor de la tierra, ahora pensamos que es un indicio de que la Tierra gira sobre su propio eje; que un niño tuviera malformaciones o enfermedades se consideraba efecto de alguna maldición mágica o castigo divino, ahora se sabe que su causa puede ser genética, viral, o etc.

Lo que Barthes llama “punctum” y su principal efecto, la metonimia fotográfica, se fundamentan directamente en la aceptación de la imagen fotográfica como index. Para Roland Barthes, la metonimia de la imagen fotográfica consiste en poder hacer referencia a una infinidad de casos, rebasando su univocidad y la singularidad irremplazable de su referente fotográfico. Este tropo fotográfico, se consigue gracias al “punctum”, que funciona como un núcleo de fuerza de expansión del sentido de la imagen.³⁸¹ Pero este “punctum” únicamente puede cumplir su función irradiante si aceptamos la fotografía como huella; en cuanto no la aceptamos como tal, la imagen fotográfica pierde su valor “mágico” de fetiche o reliquia, que tanto la distingue del resto de las representaciones visuales.

Que la fotografía sea considerada como objetiva es únicamente resultado de que se compruebe su objetividad desde la perspectiva científica o positiva; si su objetividad se juzgara desde un paradigma diferente quizás no se le podría considerar como

³⁸¹ Jacques Derrida. “Les Morts De Roland Barthes.” *Psyché. Inventions De L'autre*. París: Galilée, 1987. p. 296.

objetiva, y probablemente el mismo termino “objetivo” sería considerado absurdo. Así tenemos: el pensamiento positivista genera el concepto de objetividad. El paradigma científico desarrolla tecnología desde la propia ciencia y para sí misma. Los usos o herramientas que se generan a partir del paradigma, evidentemente serán, los únicos validos para ese paradigma, porque serán los únicos que podrán cumplir los criterios que ha impuesto ese paradigma. Sólo desde una mentalidad positivista se puede considerar al aparato fotográfico como un instrumento de constatación, y sobre todo, sólo desde una mentalidad positivista existe la necesidad de un aparato de constatación. ¿Qué se puede pensar desde una mentalidad no científica, o no positivista, a partir de una imagen fotográfica? ¿Qué se imaginaría un teólogo del siglo XIII al ver una imagen y un aparato fotográfico? Hoy, cuando nuestro lugar epistemológico se encuentra inmerso en el paradigma positivista, sabemos que la imagen fotográfica es causada por la luz que refleja un objeto sobre una superficie sensible química o electrónicamente ¿Mañana qué sabremos?

Pedirle objetividad a la fotografía, esperar que la fotografía realmente represente a las cosas como éstas se presenta a sí mismas, es tan ingenuo como pensar que las cosas se presentan independientemente de nuestra percepción. La verdadera ceguera es tomarse por vidente.

9. Conclusiones.

Realidad instantánea.

Al momento de acercarnos al problema de la fotografía y preguntarnos sobre la identidad fotográfica como si tratáramos de hacer una ontología se plantea el problema de ser indiferentes a la historia.³⁸² Al respecto, la mejor ruta podría ser preguntarse por los objetivos o necesidades de los desarrolladores de este proceso; por desgracia, solamente unos cuantos han dejado testimonio de sus intenciones, por lo que dicha pregunta implicaría trazar una identidad histórica de la imagen fotográfica a partir de suposiciones biográficas o psicologistas. La complicación es mayúscula, pues el desarrollo de la tecnología fotográfica ha sido un esfuerzo de mil cabezas a lo largo de dos siglos, aunada a que la invención fotográfica misma, transforma el entorno y las expectativas que motivan la invención, provocando que necesidades y expectativas de las posibilidades fotográficas hayan sido extremadamente cambiantes.

Por otro lado, una pregunta por las causas finales de la fotografía únicamente sería coherente con la existencia de una ontología fotográfica que negaría su propia condición histórica. Si se pone atención en los intentos de definición de los primeros desarrolladores, se puede entender la fotografía como el control de la naturaleza para conseguir la fijación de la imagen que se producía en la cámara oscura. Pero dicho proceso no tiene por intención obtener un dibujo automático, sino la fijación de una imagen que apunta al acto posterior de observarla con fines científicos, o reproducirla con fines estéticos, cómo si esta imagen se tratara de un gesto semántico producido por las fuerzas de la naturaleza susceptible de ser domesticado por el entendimiento humano gracias a procesos tecno-científicos. La importancia de la fotografía sería, no sólo la de ser expresión objetiva de la naturaleza, sino también la de ser portadora del mensaje que la naturaleza expresa; es decir, la fotografía al ser naturaleza, participa ella misma, de la naturaleza: mensaje y participación conviven indisolubles en la imagen fotográfica y su soporte.

³⁸² Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 136.

Una ecuación simplona inspirada en las conceptualizaciones de Niépce y Talbot, sobre sus propios descubrimientos, nos despeja la incógnita de definición entendiendo ese proceso, que actualmente llamamos fotografía, como “la naturaleza plasmando de su puño y letra y con su propio lápiz, su propia belleza.” Siendo así, no sorprende que la imagen fotográfica rápidamente dejara de ser correlato del mundo para convertirse en facsímile o sustituto del mundo –belleza a parte. Lo que queda claro, es que desde sus primeros días a la fotografía se le predicaban capacidades epistemológicas y estéticas casi mágicas.

El daguerrotipo desarrollado por Niépce y Daguerre, aunque compartía con la calotipia de Talbot la idea de la fotografía como una autorepresentación de la naturaleza, apostaba a la nitidez por encima de la reproducibilidad. Para Daguerre, el empresario del Diorama, la imagen fotográfica se acercaba más a un espejo y su compromiso será el icono perfecto; mientras que para Talbot, lo importante era la noción de huella y un realismo menos icónico pero más esquemático –probablemente por su experiencia elaborando registros botánicos por contacto sobre papel al sol. Lo anterior permite entender que la preferencia entre un proceso fotográfico u otro implicaba la preferencia de una forma estética sobre otra, que funcionaban como dos formas de entender el realismo: un estilo más cercano al arte figurativo, y otra más cercano a una ilustración científica.

Las características formales de la fotografía se utilizaron para aceptarla como instrumento esencial en la búsqueda de la verdad; pero olvidando que éstas existen como estilos, se entendió la capacidad de la imagen fotográfica para emular la ilustración científica como una capacidad connatural a la fotografía y se pensó que la existencia de este “estilo” no dependía de tendencia o modas. Es decir, mientras podía existir debate sobre cual era la forma más estética de hacer un retrato fotográfico, había pocas dudas sobre cómo hacer una imagen que permitiera entender el movimiento de los animales o los cuerpos enfermos.

La convicción de que la imagen fotográfica podía ser un instrumento de observación y conocimiento terminó por incorporarla al aparato estatal moderno que pretendía eficacia en la administración de la vida pública. El uso de la fotografía como

herramienta por parte del estado generó el estilo “realista institucional” que incluso en la actualidad ilustra todas nuestras identificaciones oficiales y que genera una imagen con una apariencia de iconicidad objetiva –como si la iconicidad no supusiera la subjetiva interpretación-representación de un objeto.

Paradójicamente, la valoración como registro científico de la fotografía también ha permitido que fotomontajes (compuestos por varias imágenes fotográficas) y puestas en escena fotografiadas, gocen de veracidad, e incluso, sean analizadas como si se trataran de una sustitución perfecta del fenómeno en su existencia extradiegética o “extrafotográfica”, ya fuera en el tiempo, cuando se recrean o escenifican situaciones (no sólo como las recreaciones de “los crímenes de La comuna,”³⁸³ sino también en la fotografía científica posada y realizada “neutralmente”), o en el espacio, cuando se unen dos realidades que no existieron simultáneamente. El fotomontaje –que como técnica fotográfica permite articular diferentes referentes fotográficos en uno solo que asemeja ser una fotografía directa– proporciona al fotógrafo una oportunidad de construir un mensaje más adecuado, que el mismo referente fotográfico, a la idea que se quiere representar.

³⁸³ Ver imagen en página 230.



Soldado británico apuntando a civiles iraquíes. Brian Walski.
(Fotomontaje combinando las primeras 2 imágenes)
Los Ángeles Times. Marzo 2003.

La escenificación, por su parte, también permite al fotógrafo la adecuación del mensaje fotográfico, pero en lugar de manipular imágenes manipula la escena. Recordando que el realismo también es un estilo se vuelve claro que fotomontajes y escenificaciones puedan ser más realistas que el registro directo mismo.



El beso del Ayuntamiento. Robert Doisneau. París, 1950.
(Ejemplo de escenificación de estilo realista)

Aparentemente, considerar el realismo como un estilo, y no como una cualidad necesaria de la fotográfica, pone en crisis la objetividad fotográfica; pero la crisis no viene del desenmascaramiento de la retórica visual, sino del supuesto de la fotografía como herramienta científica de observación, ya que es a partir de esto que recibe sobre sí, el problema de la objetividad y la neutralidad científica.

Aunque en un principio se entendía la imagen fotográfica como una imagen veraz por sus propias características formales y su obligado realismo tecnológico, la necesidad de estandarizar los criterios de la fotografía científica –dictando normas que produjeran un estilo adecuado para las imágenes y los contenidos que serían objeto de

análisis— deja claro que el realismo racional, o tecnológico, de la fotografía es una estrategia retórica al igual que el pictorialismo, la fotografía moderna, o cualquier otro estilo artístico de la fotografía.

La fotografía moderna que apuesta a las características formales que antes había despreciado el pictorialismo e intentaba desnudar de efectos decorativos a la fotografía, se acerca peligrosamente a que las fotografías, “parezcan fotografías”, pero ¿a qué fotografías nos referimos? ¿A las que ilustran la prensa? ¿Las que se usan para la ciencia, o las que se guardan en álbumes familiares? Justamente, la fotografía moderna, nacida en la primera mitad del siglo XX (simultáneamente a la película de 35mm) identifica lo “no decorativo” con lo verdaderamente fotográfico.

En medio del debate sobre lo científico y “artístico” de la fotografía y las propuestas de cuál es el estilo y el ámbito “esencial” a la fotografía, surge la idea romántica de que la fotografía artística es la que podría retratar al ser humano “verdaderamente” ya que la fotografía por sí sola, únicamente es producto del ojo frío de una máquina, y por lo tanto, lo humano va a escapar a su registro. Pero esta respuesta presenta dos problemas: primero, presupone que lo “verdaderamente humano” es de una naturaleza que la ciencia no puede registrar, ni representar, pero que el arte sí puede — implicando que lo “verdaderamente humano” es algo que escapa a lo racional y/o va más allá de lo material; y por otro lado, también implica que se necesita un determinado talento artístico, una educación humanista, o un nivel cultural superior al de la media. Esto negaba que la mayoría de las personas que podían contar con una cámara fotográfica, pudieran hacer imágenes de algún valor —incluso científico. Aunque se decía que las cámaras fotográficas y las imágenes que resultaban de ella, eran totalmente fieles a la realidad, el “honor” de producir imágenes fidedignas sólo estaba reservado para algunos cuantos iniciados.

Contrario a lo que quería creerse, la fotografía no era sinónimo, por sí misma, de racionalidad o belleza y, definitivamente, las fotografías que pudieran producir las personas sin conocimientos, ya fueran de intención científica o artística, no tendrían valor de ningún tipo. Desde esta perspectiva, podríamos pensar que la masificación que supuso la oferta de Kodak, a finales del siglo XIX, no sólo fue la masificación del equipo fotográfico, sino también el inicio de la masificación de imágenes de vida

cotidiana y experiencia doméstica, realizadas por gente sin preparación. Quizá este fue el primer momento en que la fotografía prometió, en la mente de los menos elitistas, ser un medio democratizador, mientras que para los “apocalípticos” anunciaba la proliferación del mal gusto y la chabacanería visual.

El abaratamiento de la tecnología fotográfica también originó la omnipresencia de la imagen y el inicio de su hegemonía como representación visual y documento: ser fotografiado equivaldría a ser memorizado para la posteridad, y la imagen personal o *look* se convertiría en prioritaria, incluso para personas que no eran figuras públicas. La construcción de la identidad propia, recayó más que nunca en lo visual, porque lo visual a partir de entonces, sería testimonio fiel, memorizado y archivado para consulta en el futuro como parte de los rituales familiares y sociales. El retrato fotográfico ya no era exclusivo de la *carte de visite* producida para personajes famosos en sesiones fotográficas específicas con esa finalidad, también se podía encontrar en la prensa o en los álbumes familiares.

Con la llegada de las cámaras automáticas, la consideración de la imagen fotográfica como reliquia cobró fuerza. Dicha idea se fundamenta en la noción de que la fotografía por ser un index o una huella, de alguna forma está impregnada del aura del objeto o la persona fotografiada. La producción de la fotografía como reliquia doméstica además de ilustrar el mito fundacional de una familia, también nos permitió fortalecer y solidificar nuestra identidad, protegiéndonos de nuestra propia condición contingente. Hans Belting sostiene que la memoria tiene la función de protegernos contra el flujo del tiempo con imágenes que se activan por medio del recuerdo,³⁸⁴ ¿pero cómo protegernos del olvido o cómo lograr que las imágenes nos sobrevivan después de la muerte? ¿Cómo lograr que nuestro recuerdo sea tan confiable como una máquina y nuestra memoria tan fiel como un espejo? La respuesta a estas preguntas es el matrimonio fotográfico formado entre cámara y álbum. De esta forma, el relato oficial de la historia familiar, queda en manos del fotógrafo y administrador del álbum, de la misma forma que la historia de la humanidad está en manos de la prensa y los medios que legitiman diferentes grupos políticos.

³⁸⁴ Hans Belting. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. p. 83.

Fotografía doméstica y fotoperiodismo fueron los ámbitos en los que más se desarrolló la fotografía gracias a la invención de la película de 35mm y las cámaras automáticas respectivamente. En estos dos ámbitos, los fotógrafos se convirtieron en cazadores de fracciones de segundo. La sensibilidad de las películas permitió la popularización de las velocidades rápidas de obturación, lo que trajo como resultado que los fotógrafos pudieran “congelar” las situaciones de movimiento que retrataban. Dichas imágenes resultaban más atractivas que un retrato posado y generaban sensaciones en el espectador como asombro, furtividad, peligro, riesgo, acción. Ya no hacía falta fotografiar situaciones interesantes o llamativas, cosas bellas, personajes famosos, o familiares queridos –ahora, la fotografía podría retratar situaciones completamente anodinas, como un niño corriendo: el fotógrafo podía tomar “buenas fotos” sin importar la situación. Está claro que las imágenes con movimiento congelado son más atractivas a la vista del espectador porque generan una representación visual que no podemos ver más que con la ayuda de la fotografía; también se entiende que la gente recibía con asombro las imágenes congeladas ya que consideraba que se debían a la doble coincidencia del virtuosismo técnico de un fotógrafo y el azar.



México de día. Nacho López. 1957.

Ahora ya podíamos pensar la fotografía como arte, ya que conjuntaba lo frío de la máquina, el talento del humano virtuoso y lo mágico del azar: un arte único que documenta, recrea y registra con realismo la imaginación del fotógrafo. Los avances técnicos que permitieron la producción de estas imágenes se comercializaron entre los años 20s y los 30s, y fue a partir de este momento que surgió el hambre fotográfica popular, que fabricantes de cámaras y película, pero sobre todo de medios impresos, tendrán por objetivo capitalizar.

9.2. Hiperfotografía.

No estamos presenciando la llamada muerte de la fotografía. La fotografía no fue desplazada por la llegada de la imagen digital como William J. Mitchell afirmaba en 1992³⁸⁵; y las afirmaciones de Fontcuberta, sobre cómo la fotografía digital implica que “la fotografía se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se desvanece”³⁸⁶ suenan exageradas y en un tono que Eco calificaría como apocalíptico. La digitalización lejos de traer una era postfotográfica nos trae la era fotográfica propiamente dicha: –una época en la que una imagen fotográfica se captura fácilmente sin importar las condiciones de luz, –podemos ver prácticamente cualquier fotografía en cualquier lugar y en cualquier momento, –y las imágenes fotográficas se puede reproducir al infinito. La fotografía digital no es otra fotografía, es una hiperfotografía que cumple al pie de la letra casi todas las promesas de la fotografía análoga y que lo hace mejor que ésta. La fotografía digital no es diferente a la fotografía análoga por poder reproducirse y distribuirse más fácilmente: si es más eficiente pero no es distinta.

La fotografía digital no se ha liberado del referente fotográfico, ni de la cámara oscura, ni del “realismo” que ésta podría implicar. La fotografía análoga también es manipulable y a pesar de eso se consideró, y se sigue considerando, evidencia. ¿Por qué el miedo a la maleabilidad digital? El valor fotográfico no depende de la maleabilidad técnica, depende de los discursos que la legitiman; parece que estos discursos consideran incongruente legitimar simultáneamente la tecnología de la fotografía análoga y la tecnología de la fotografía digital, pero eso es tan absurdo como creer que la música en un LP de acetato es más “realista” que la música en un archivo digital. Desde la postura que anuncia la muerte de la fotografía análoga parecería que se defiende que la fotografía análoga si podía hacer fotos reales, pero no hay tal cosa como una foto real: –podemos creer que todo lo que se puede ver se puede fotografiar – podemos creer que todo lo que se fotografía se puede ver y –podemos creer que si algo

³⁸⁵ Andreas Broeckmann. “Engage.net: estrategias mediáticas menores para la fotografía en Internet.” *Fotografía y activismo. Textos y prácticas. (1979-2000)*. ed., Jorge Luis Marzo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p. 367.

³⁸⁶ Joan Fontcuberta. “Prologo.” *Estética fotográfica. Una selección de textos*. ed. Joan Fontcuberta. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003 p. 12.

existe en una foto también existe fuera de la foto, pero esas tres afirmaciones son completamente falsas, tanto en la fotografía análoga como en la fotografía digital. La fotografía digital evidenció que la fotografía era un proceso que podía ser manipulado incluso de una forma 100% realista. Curiosamente, la opinión pública consideró que la manipulación fotográfica era exclusiva de la fotografía digital olvidando que la fotografía análoga también implicaba manipulación. Indebidamente, la fotografía análoga se imaginó con mayor vocación al realismo que la digital, y en la fotografía digital, hasta los procesos de manipulación para su “revelado” se consideraron alteraciones fraudulentas. El error surge cuando se considera que el no utilizar filtros o revelados digitales genera una imagen más fiel a la realidad que la que si los usa –como si la fotografía digital traicionara la “esencia” realista de la imagen fotográfica, o el fotógrafo que no utiliza filtros o efectos de revelado fuera más virtuoso. Se manifiesta en esta moralidad fotográfica de trasnochado y rancio pseudo purismo, la convicción de que la fotografía es naturaleza y lo virtual o digital es antinaturaleza. La fotografía digital tendría que ser entonces contraria a la naturaleza, una contradicción (recordemos que fotografía y naturaleza son inseparables) o una paradoja: una tensión. En esta contradicción interna, la fotografía se vuelve un juego donde el deber ser entra en la ecuación. La evidencia digital del proceso fotográfico como manipulación desplaza al fotógrafo la responsabilidad del realismo. Se entiende que la cámara fotográfica digital puede hacer trampa, pero que en caso de mentira, el tramposo siempre es el fotógrafo y nunca la cámara; como si la cámara –a pesar de que el proceso fotográfico implica la manipulación– sino se somete a la voluntad humana no viera comprometida su neutralidad. Una vez más: la ciencia y la tecnología son buenas y lo humano es villano.

En el caso de los fotomontajes –que son ya de por si una estrategia de alteración radical de la imagen fotográfica– también la fotografía digital puso en duda el realismo fotográfico. El hiperrealismo de los fotomontajes digitales puede hacer que a simple vista las imágenes parezcan no tener alteración alguna, pero las fantasías oníricas que muchas veces representa hacen que el espectador asuma el mensaje como falso, aceptando que el hiperrealismo de una imagen fotográfica no implica la existencia de un referente fotográfico, y mostrando que realismo y ficción, son un recurso de la retórica fotográfica. Pero una vez más, estas características, ya estaban presentes en la fotografía análoga, aunque aparentemente con menos eficiencia.



Transito. Alexa Meade. 2009 (Fotografía directa
sin ningún tipo de efecto digital o análogo añadido)

Junto con el desarrollo de la fotografía digital, el avance de los sensores ha logrado que se pueda fotografiar en prácticamente cualquier condición de luz con ISO extremadamente sensible. Esto permite tomar fotografías en situaciones muy privadas y/o íntimas reduciendo el conjunto de las situaciones no-fotográficas directamente, pero también posibilitando registrar fotográficamente situaciones, que por el grado de intimidad que conllevan se consideraban, social o culturalmente, indebidas. De esta forma, la reducción de lo no-fotográfico implica también la reducción de lo no-fotografiable a partir de la tensión que existe entre lo técnicamente posible y lo moralmente deseable. En esta tensión la herramienta fotográfica transforma nuestra necesidad de exhibición e intimidad, obligándonos a replantear la frontera entre lo público y lo privado, en donde la tendencia no es excepción y se comporta ampliando los parámetros sociales de lo fotografiable y reduciendo el ámbito de lo privado a lo técnicamente imposible de fotografiar. Pero esto tampoco es nuevo, recordemos las imágenes que mostraban a mediados del siglo XIX, muertos, desnudos o situaciones dolorosas.³⁸⁷

También el soporte digital, que libera a la fotografía del objeto como materia de distribución o almacenaje, repercute en una reproducibilidad hiperbólica. La reproducibilidad mecánica es una de las características más representativas que se han predicado de la imagen fotográfica desde el siglo XIX, pero es hasta el siglo XXI que verdaderamente nos enfrentamos a una imagen que puede reproducirse al infinito y que ya no opera en una lógica de subordinación original-copia. Esto provoca que la imagen fotográfica pueda almacenarse por millares en un hardware de volumen equivalente al que ocuparían 36 fotos impresas en el tamaño estándar que proporcionaban los minilabs.³⁸⁸ De igual forma, la distribución de la imagen se facilita provocando que sea prácticamente imposible no compartir una imagen.

La fotografía digital, en asociación con la comunicación por Internet, provoca que la capacidad de distribución-exhibición masiva de la imagen fotográfica tenga por único límite el criterio legal (relacionado con los derechos de propiedad intelectual, el

³⁸⁷ Ver imágenes en páginas 43, 102 y 106.

³⁸⁸ Por ejemplo, a la venta en 2014 un Disco Duro Toshiba Modelos v63700 con capacidad de 500GB se pueden almacenar aproximadamente 100.000 fotografías de 5 Megs cada una.

fomento al odio y la discriminación, o la posesión y distribución de contenidos sexuales no autorizados); pero es tan potente la vocación de la imagen fotográfica en complicidad con el Internet que estas imágenes logran compartirse a pesar de la prohibición y la persecución policíaca que implican. Por otro lado, todos los que tenemos acceso a una interfase para conectarnos a Internet tenemos acceso ilimitado a prácticamente todos los contenidos fotográficos “relevantes” que se han producido, desde la primera imagen de Niépce, hasta la última fotografía que se realizó por nuestros contactos en las redes sociales. Nunca antes la humanidad había podido ver tantas fotografías, de tantas cosas y de tantos tiempos, de una forma tan inmediata; pero esta posibilidad de reproducción, almacenamiento y distribución de la imagen no es la materialización de una intención anti-fotográfica.

Las características de la fotografía digital mencionadas anteriormente, en cuanto a su forma de ocupar el espacio y su distribución-exhibición, obligan la transformación de nuestro consumo y producción de imágenes. Al no tener limitaciones “físicas” para la elaboración y almacenamiento de miles de imágenes, nos hemos volcado en la producción de imágenes fotográficas personales (un plato de comida, la cara de un amigo, etc.) o profesionales (antes de la fotografía digital un fotógrafo de bodas tomaba por evento un aproximado de 400 imágenes mientras que actualmente un fotógrafo toma un total aproximado de 3000 imágenes por boda). Esta carencia de restricción en la cantidad de fotografías que podemos tomar, aunada a la reducción de lo no-fotográfico y lo no-fotografiable, cataliza la banalidad en los temas fotográficos, al permitir al fotógrafo retratar cosas que anteriormente hubiera obviado por no poner en riesgo la producción y almacenamiento de otra imagen que retratara algo más relevante. Pero esto también conlleva un peligro: la imagen digital latente corre el riesgo de que en caso de pérdida de los software de visualización de los archivos, las fotografías digitales se conviertan en información invisible.

La fotografía digital al ser una imagen que no tiene soporte fijo se vuelve efímera; es una fotografía que únicamente se puede ver –no se puede tocar, ni tiene olor– ya que no está encarnada en ningún objeto. En este sentido, la emergencia de la tecnología digital permite arrojar nueva luz sobre la idea de aura y su relación con la fotografía. Al liberar a la imagen de su soporte físico se vuelve evidente que el valor de aura que tenía un original –en el que imagen y soporte eran inseparables resultaba de la

experiencia simultanea del objeto físico como reliquia, de la imagen como valor de culto y del original como único e irrepetible. El antiguo valor de reliquia de la fotografía análoga ya no está tan presente en la imagen digital; por no ser objeto, la fotografía digital se convierte en una “reliquia efímera” que sigue conservando su aura prestada por la persona u objeto que retrata; lo único que ahora garantiza como reliquia a la fotografía, es el valor indicial de saber que un CCD captó la luz que reflejaba una escena. La fotografía digital no se atesora, sólo se almacena en un conjunto hipertextual sin organización jerárquica.

9.3. Imagen y semejanza.

La fotografía y los usuarios de las cámaras fotográficas pretenden construir un catalogo, o mapa, que sirva para ver y analizar el mundo. La fotografía se convierte entonces en un correlato del mundo que lleva a todos los seres humanos a las situaciones que les resultan inaccesibles: el pasado histórico o familiar, los paisajes lejanos, los movimientos congelados, las celebridades, o incluso la vida privada de personas anónimas. Pero la fotografía falla en alcanzar su objetivo: ver todo y fotografiar todo para coleccionar mundo³⁸⁹ –intentar capturar y mostrar la realidad icónicamente sin falsificar, termina por crear un universo que no es correlato, ni memoria, ni mapa, sino una suplantación. Que la fotografía construya un mundo aparte, se debe justamente a que la consideramos embajadora de lo fotografiado; es así que el mundo fotográfico es una alucinación fantasmal en que nos movemos con naturalidad, plena confianza, y del que nunca dudamos; un mundo fotográfico situado entre lo real y lo formal, un index y un icono “perfecto” que ni es la cosa referida pero que tampoco se considera un objeto ficticio.

Cuando observamos una fotografía, en realidad nunca se observa el mundo, más bien se representa el mundo, y esa representación es la que se convierte en materia prima para la nueva percepción (y autopercepción) del mundo, es decir, para la nueva concepción-conceptualización de todos los fenómenos fotografiables. Esa representación es la que tomamos tan real como lo extrafotográfico. No se estudia el mundo, se estudian las representaciones del mundo como si fueran el mundo, se estudia la suplantación del mundo. El conocimiento obtenido mediante imágenes fotográficas es un simulacro de conocimiento.³⁹⁰ Nosotros mismos validamos una representación como correlato del mundo, y desde el mismo punto de vista que valida esta representación, validamos el estudio de la representación como idéntico al estudio del mundo que representamos (igual que en un silogismo en el que la conclusión está incluida en la primera premisa). Esto lo llama Flusser idolatría.³⁹¹ Nosotros mismos creamos la estafa

³⁸⁹ Susan Sontag. “En la caverna platónica” *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 13.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.

³⁹¹ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p. 12.

y nosotros mismos somos los estafados. El hombre ya no interpreta las imágenes que él mismo crea, sino que olvida que él mismo las creó y vive en función de ellas como si se trataran de una realidad anterior o independiente a él; la imaginación y sus imágenes se han vuelto una alucinación.³⁹² Vivimos en un mundo fotográfico que no nos muestra con claridad lo que nuestros ojos pueden ver, pero al mismo tiempo nos muestra cosas invisibles al ojo, conformando un imaginario visual que conglomerar percepciones parciales con imágenes estáticas.

La “certeza” fotográfica nos da confianza epistemológica; sentimos que conocemos con fidelidad la realidad tal cual es y olvidamos que las imágenes son abstracciones, y que ni siquiera son icónicas –que hay que aprender a interpretarlas, como cuando un doctor observa un ultrasonido. Estamos tan acostumbrados a interpretar fotos que sentimos que su iconicidad es perfecta y obvia, al grado de llegar a decir que es un signo sin código,³⁹³ que no necesita ser interpretado sino ser percibido y que esto implicaría que una foto tampoco se elabora sino tan sólo se produce espontáneamente más allá del fotógrafo que actúa como operador de una máquina o funcionario de un sistema.

A pesar de que el realismo fotográfico se fundamenta en una convención social, no hemos dejado de considerar la imagen fotográfica como fiel, objetiva o neutral; pero el verdadero problema, no es considerar la fotografía como una representación real del mundo, sino convertirla en el parámetro de realidad, considerándola más real que la experiencia directa y dándole la autoridad para aniquilar el valor de la experiencia subjetiva si en algún momento la contradice: ya sea que se esté hablando de mi propia experiencia emocional o de una revolución civil.

Lo grave es que cuando en las imágenes fotográficas confundimos, o consideramos, el contenido de la imagen igual a la realidad, no estamos tomando la fotografía “muerta” como algo vivo, sino al contrario, estamos tomando la realidad viva, como algo muerto; cuando nosotros mismos somos el contenido de la imagen fotográfica nos estamos tomando por zombies, y tratamos desesperadamente de reconocernos y convencernos de que nosotros somos esos muertos fotografiados. La

³⁹² Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. p. 12.

³⁹³ Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. p. 13.

verdad ya no es la adecuación del intelecto con la realidad, ahora es la adecuación de la realidad con la imagen fotográfica, y a partir de la observación de ésta podemos deducirla.

“Todo acto de percepción requiere un aprendizaje y está sujeto a numerosos factores adquiridos, no naturales.”³⁹⁴ Al observar imágenes fotográficas vemos tendiendo vínculos con otras cosas que hemos visto directamente antes. Es decir, lo que por primera vez vemos en una imagen fotográfica, sin nunca antes haberlo visto directamente, lo vemos como análogo a otras cosas que si hemos visto antes directa o indirectamente. Por ejemplo: en el trabajo de Blossfeldt, no es que las plantas ampliadas se asemejen a columnas griegas, sino más bien que la única forma en que nosotros podemos percibir esas imágenes es percibiéndolas como parecidas a columnas, u otras formas, que hemos observado y concebido con anterioridad.³⁹⁵ No es difícil notar que la mayoría de estas imágenes visuales “previas” no son directas sino fotográficas, ya que estamos mucho más expuestos a la fotografía que al mundo “real”. Ya que “la percepción humana es, en gran medida, un hábito determinado por las tecnologías imperantes al cual se ajusta epocalmente toda la vida social y personal” [sic]³⁹⁶, se invierte el proceso: ya no percibimos las imágenes fotográficas como un correlato del mundo, sino que el mundo lo percibimos como un correlato de la fotografía. Al mismo tiempo, la imagen que tenemos de nosotros mismos (es decir, nosotros mismos) cambia y se transforma según los medios que nos representan. Así tenemos que cuando la fotografía hace presencia en el mundo y genera una imagen totalmente novedosa, la autoimagen del ser humano cambia, y evidentemente junto con esa información, también cambia la forma de autoperibirse.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía se dejó de entender como un método de representación y se pensó como un método de percepción, pero el uso que se le dio a la fotografía no se quedó en ser un bastón visual; eso tan sólo ha posibilitado que en la cotidianidad contemporánea el acto de fotografiar sea un acto de memorizar. En el ámbito de la óptica no tenemos problemas con el uso de gafas, lentes,

³⁹⁴ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p 87.

³⁹⁵ Ver imagen en página 135.

³⁹⁶ Elizabeth Collingwood-Selby. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. p. 34.

microscopios o telescopios –lo que indica que lo problemático de la fotografía no es su utilización como prótesis visual. La dificultad parece presentarse en cuanto la imagen que resulta de un dispositivo óptico queda fijada: lo problemático es el cómo se representa, o codifica, o muestra, la imagen visual. Las características fotográficas entran en crisis a partir de que generan una imagen visual que podría ser de una forma o de otra. Estas características se derivan del tipo de gestación de la imagen fotográfica, y en menor grado del aparato que otorga lo registrable: óptica, obturación, diafragma, iluminación, etc. No dudamos de la fotografía como prótesis visual, dudamos de la foto como prótesis de la memoria; qué esto es lo que incomoda queda demostrado con que la fotografía trabaja a gran velocidad por desarrollar mayor sensibilidad, mejor contraste, gama, nitidez, color más real, o inclusive haciendo un soporte capaz de simular la 3D dejando atrás la bidimensionalidad del álbum fotográfico; y a un ritmo mucho más lento, trabaja por conseguir una mejor óptica.

El aparato fotográfico funciona como una máquina de percibir memorias, de representar memorias, y sobre todo, de seleccionar memorias. Una máquina que construye nuestra identidad, y en último término una máquina que la destruye. Parecería que utilizando nuestra memoria como referente tratamos de organizar las fotos, como si tratáramos de reconstruir un rompecabezas en el tiempo y en el espacio; pero simultáneamente, las fotografías también van haciendo que nuestras impresiones vayan cambiando –entonces reorganizamos nuestra memoria a partir de las imágenes fotográficas. El mundo que vemos se parece a las fotografías y no viceversa porque la fotografía nos ha enseñado a configurar. La fotografía no retrata el mundo –el mundo retrata la fotografía– no es a imagen y semejanza del mundo, más bien viceversa, y según vaya cambiando la fotografía, destruirá y generará nuestra identidad. Después de la invención fotográfica la experiencia empírica se ha vuelto confusa; la realidad se ha escindido: ¿la realidad como yo la recuerdo, o como la fotografía me dice que fue? En palabras de Fontcuberta: en este mundo ya no buscamos la visión sino el *dejà-vu*.³⁹⁷

Resultaría esquizofrénico preguntarse cómo se ven las cosas: ¿como las vemos con nuestros ojos o con la cámara? Pero entonces ¿por qué darle más autoridad de veracidad a la máquina que al ojo? ¿Por qué despreciar el factor humano? ¿Géricault o

³⁹⁷ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 71.

Muybridge? Pero la verdadera pregunta es cómo se relaciona la tecnología fotográfica con la imaginación? ¿cómo imaginaríamos las cosas si no estuviéramos condicionados por la imagen fotográfica? Cuando nos imaginamos el pasado siglo XIX o la primera mitad del siglo XX, los imaginamos en blanco y negro y un poco sepia, congelado, posado, y en perspectiva albertiana; cuando nos imaginamos los 60-70s lo imaginamos en colores deslavados; cuando nos imaginamos pasados anteriores al registro fotográfico, lo imaginamos con las características que hemos visto en las imágenes fotográficas que lo han recreado. Nuestra imaginación se construye al modo de las características formales asociadas a las herramientas de producción de representaciones ¿Cuántos de nuestros recuerdos o imaginaciones son más bien el recuerdo de una imagen fotográfica que asociamos a ese hecho?

Así como el lenguaje verbal permitió la articulación del conocimiento abstracto ¿qué revolución cognitiva o qué tipo de civilización devendrá a partir de las características fotográficas? ¿Qué características tendrá ese nuevo discurso vinculado a la hiperfotografía? Cuando el mundo se volvió lenguaje, empezamos a pensar en el lenguaje; se contempló el lenguaje en lugar del mundo y de la vida, y la filosofía se volvió lenguaje. ¿Ahora que el mundo se vuelve imagen, la filosofía ha de hablar de la imagen y finalmente convertirse en imagen?



Señal. John Stanmeyer. VII para Nacional Geographic Djibouti, 2013.

10. Photographic Image and Portrayal.

10.1. Introduction.

The purpose of this work is to ponder about how photographic images have changed the way man relates to the world and to himself. The invention of photography is one of the most important cultural revolutions in recent times. I particularly like to think that it is as important as the invention of writing; its power has been so overwhelming that we do not even notice its omnipresence and we find it impossible to imagine a pre-photographic world. Photography has changed the world, it has made the invisible visible and existent the non-existent, it has made us reconceive the world around us and even ourselves as identities. Whilst turning into a medium of understanding the world, photographic image made us recognize as an equal to ourselves, or as a correlative, the representation that evidently does not take its characteristics from ourselves, but that we are the ones to accept these image related notes. Secondly, forgetting that we adopted these characteristics because we found them on the image in the first place, we accept this portrayal as identical since the characteristics we see in ourselves we find in the photographic representation as well.

The main problem I found throughout my research was with the almost non-existence of philosophical texts on the subject. The study of photography has mainly been left to historians, art critics and photographers. Until now, the only two philosophers that had the particular wish to unravel photography are Roland Barthes and Vilém Flusser, although both only wrote few studies about it and died a little while afterwards, maybe thwarting other related projects.

In spite of today's fast popular acceptance of digital cameras and software capable of "manipulating" the photographic image making imperceptible montages, photography continues to be trusted, as a serious way of documenting. In these times of relativisms, subjectivisms, nihilisms, skepticism, hallucinations, virtual realities, journalistic montages, special effects, etc., it seems that men stick with fanatical anxiety to the last life-saver in a sea of uncertainty. Sadly, this lifesaver is not its own critical

capacity, it is simply what our parents, and their parents before them, considered as an incorruptible witness: photography.

10.2. Objectives.

Throughout this text I mainly refer to photographs as “photographic images” because I pretend to include in the term, the different types of images produced by “automatic” techniques (such as the daguerreotype, collotype, cyanotype, digital photography, etc.) but excluding images derived from photographic techniques but are not still images (such as cinema, magnetic or digital video, television, etc.), or does not use the *camera obscura* in its production process (such as scanners, MRI’s, etc.); however, we’ll make a exception with the technique of the photogramme, as it is a process linked closely to the development of photography both technical and aesthetic.

Topics to expose as presented in the index try as follows: (1) the emerge of photography and its technological development (from its invention to the popularization of digital photography); (2) the direction of the photographic image throughout their history from the perspective of aesthetics by an antagonistic mention on chronophotography; (3) the historical construction of photorealism using the family album as a benchmark to documentary photography and institutional photography; (4) the possibility of fiction in the photographic image, (5) the problem of the photographic semiosis; (6) the photographic image as portrayal of space-time coordinates; (7) the interpretation of photographic portrayal, its boundaries, and scope; and finally (8) by way of conclusion –an exploration on the possible identity of photography, the relationship between technical development and realistic rhetoric –the essay on some features of the hiperphotographic moment we live in today –and finally, some thoughts on the possibility of the photographic image as a world map that have become the mapped world it self.

10.3. Results.

It is commonly believed that Photography does not make anything up, it is not fictitious, and it does not require anything external to it to be able to get a status of realness. The photograph is the authentication of itself, and it is commonly accepted that the more one “manipulate” a photographic image (the more technical resources are used in the process) the less real it is. The photograph does not lie about the reality of the thing, although it is true that it can lie about the meaning of that which it photographs. Roland Barthes, one of the main supporters of photorealism accepts that it would be naïve to think of the photographic image as a copy of the real thing (something which it is not) instead of thinking of it as an “emanation of what is real in the past”³⁹⁸, and its verifiable power does not have so much to do with the object but with time. In the other hand, Joan Fontcuberta says that the photograph is a fiction that presents itself to us as real because that is what we have been taught, but that actually the photograph always lies because it is in its nature to do so.³⁹⁹ And since every photograph lies, what is important is not the lie but what intentions does such lie have.⁴⁰⁰ Along those same lines, but in a more moderate way, Susan Sontag assures us, that “although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are.”⁴⁰¹

The photographic image is not a magical ‘emanation’ of Nature, but a product of a material apparatus put into action in specific historical and cultural context⁴⁰²—it is not independent from man either. The photograph depends on human action, and it is that action that will always be immerse in history and culture and will always have concrete purposes and intentions.

We are not witnessing the so called death of photography. Photography was not overthrown by the arrival of the digital image; and Fontcuberta’s statements, on how

³⁹⁸ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 15.

³⁹⁹ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. p. 15.

⁴⁰⁰ *Idem*.

⁴⁰¹ Susan Sontag. “In Plato’s Cave”. *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005. p. 4.

⁴⁰² John Tagg. *The Burden of Representation*. Hong Kong: University of Minnesota Press, 1993. p. 3.

digital photography implies that "the photographic image is released from memory, the object is absent, and the index fades" sound exaggerated. Digitization far to bring a postphotographic era brings us photography itself: –a time when a photographic image is easily captured regardless of the conditions of light –we can see virtually any photography anywhere and anytime –and photographic images can be reproduced to infinity. Digital photography is not another kind of picture, its a hyper-photography which meets, better than ever, almost all the promises of analog photography.

Digital photography is not different form of analog photography, because of being able to reproduce and distribute more easily: it is more efficient but it is not different. The features of digital photography require the transformation of our consumption and production of images. Having no "physical" limitations for processing and storage of thousands of images we actually produce thousands of professional and personal images. This lack of restriction on the number of photos that can be taken, catalyzes the banality in the photographic subjects, allowing the photographer to portray things that had previously been avoided by not giving in risk of production and storage of another more relevant image to be portrayed. But it also carries a risk: in case of loss of the visualization software, digital photos become invisible information.

Digital photography produces ephemeral images; digital photographs can be seen, but can not be touched, as they are not embodied in any object. By freeing the image of a material surface it becomes evident that the value of “aura” resulted from the simultaneous experience of the physical object as a relic and the image value of worship. The digital photographic image becomes an "ephemeral relic" that retains its “aura” provided by the person or object that portrays; all that now guarantees photography as a relic, is the indexical value of knowing that a CCD captured the light reflected by a scene. Digital photography is not treasured but only stored in a hypertext whole without rhizomatic organization.

10.4. Conclusions.

Photography and cameras users build a catalog or map that serves to view and analyze the world . Then, the photographic image becomes a correlate of world leading

all human beings to situations that normally would be inaccessible for them: the past or family history, distant landscapes, frozen movements, celebrities, or even the private life of anonymous characters. But photography fails to achieve the goal: to see everything and photograph everything –to collect, capture and display the world⁴⁰³, ends creating a universe that is not correlate, memory, or map, but only a fake.

When looking at a photographic image, actually you are not watching the world rather than its portrayal, and that representation becomes raw material for new perception of the world, in other words, raw material to the new conception-conceptualization of all photographable phenomena. The world its no longer studied, but instead, the representations of the world are, as if they were the world they are portraying. The knowledge gained through photos is a semblance of knowledge.⁴⁰⁴ We validate ourselves a representation as a correlate of the world; and from the perspective that validates this representation, we validate the study of this portrayals as identical to the study of the world that we represent. We created the scam and we ourselves are the cheated. Man no longer interprets the images that he creates, but he forgets that he himself believe and live according to them as if they were from an earlier or independent reality.

Although photographic realism is based on a social convention we have not stopped to consider the photographic image as objective or neutral; but the real problem is to convert the photographic image in the reality parameter, considering it more real than the direct experience and giving it the authority to destroy the value of subjective experience if contradicted: the truth is no longer the adequacy of intellect with reality, but the adequacy of reality to the photographic image. Asking objectivity out of photography, expect photography to really represent things as they presented themselves, it is as naive as to think that things appears regardless of our perception . The real blindness is to take ourselves by seers.

⁴⁰³ Susan Sontag. "In Plato's Cave". *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005. p. 1.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

11. Índices.

11.1. Índice de imágenes de autor desconocido por tema.

ABU GHRAIB. PRISIONEROS TORTURADOS.

Charles A. Graner Jr. y Sabrina Harman posando junto a prisioneros torturados en Abu Ghraib. Ca. 2004. Archivo JPEG. 238

Lynndie England humillando y posando junto a prisioneros torturados. Abu Ghraib. Ca. 2004. Archivo JPEG. 238

CARTE DE VISITE Y ÁLBUM

Álbum para carte de visite. (Imágenes de personajes ingeniería y arquitectura). Ca. 1875. Archivo JPEG. 158

Álbum fotográfico para carte de visite propiedad de Elsie Sermour (Imágenes de personajes celebres con retratos familiares 1889-1915) Archivo JPEG. 159

Fannine Leslie. Cantante y actriz de burlesque. Carte de visite. London Stereoscopic. Ca. 1885. Archivo JPEG. 158

CASA REAL. FELICITACIÓN NAVIDEÑA

Fotografía de felicitación navideña de la Casa Real. Distribuida por EFE y publicada originalmente en el Portal Web de la Casa Real. 2005. Archivo JPEG. 247

COMUNA DE PARÍS

(Atribuido a Disdéri). *Cadáveres de Comuneros*. 1871. Archivo JPEG. 231

DAGUERROTIPO INTERVENIDO

Daguerrotipo Erótico. Coloreado a mano. Ca. 1855 Archivo JPEG. 104

Ilustración No. 4. París y sus alrededores reproducidos por el daguerrotipo. Proyecto dirigido por Charles Philippon. Litografía retocada a partir de daguerrotipo, 1840. Archivo JPEG. 32

FRANCO-HITLER. ENTREVISTA EN HENDAYA

Entrevista Franco-Hitler. Hendaya. Agencia EFE. Hendaya, Francia, 23 de octubre 1943. (Foto original sin manipular). Archivo JPEG. 87

Entrevista Franco-Hitler. Hendaya. Agencia EFE. Hendaya, Francia, 23 de octubre 1943. (En esta foto Franco aparece con los ojos abiertos al haber sido pegada otra imagen de su rostro sobre el original). Archivo JPEG. 88

Entrevista Franco-Hitler. Hendaya. Agencia EFE. Hendaya, Francia, 23 de octubre 1943. (Las figuras de Franco, Hitler y los militares detrás de él, fueron tomadas de otro acto anterior y pegadas sobre el original). Archivo JPEG. 88

KODAK

Anuncio de la cámara Kodak Pocket para revista Cosmopolitan. 1895. 52
Archivo JPEG.

Cámara digital Kodak DCS-100. (en el mercado a partir de 1991) que 79
utilizaba el cuerpo de la Nikon F3. Archivo JPEG.

La primera cámara digital, desarrollada en 1975 por Steve Sansón para 79
Kodak. Peso de 3,6 kg. Archivo JPEG.

MAREY, ETIENNE JULES. INVESTIGACIONES SOBRE MOVIMIENTO

Gráfica y notas del trote de un caballo. Archivo JPEG. En “La machine 117
animale, locomotion terrestre et aérienne.” Jules-Etienne Marey. París:
Librairie Germer Baillière, 1873. p. 160. Archivo PNG.

Hombre vestido de negro con líneas y puntos blancos para el estudio 122
cronofotográfico del movimiento de los puntos destacados del cuerpo.
Archivo JPEG. En “Le mouvement.” Jules-Etienne Marey. París: G.
Mansson, Editor, 1894. Página 60. Archivo PNG.

Ilustración que representa un caballo a trote con diferentes dispositivos 117
de medición y a un jinete llevando el contador de pasos. Archivo JPEG.
En “La machine animale, locomotion terrestre et aérienne.” Jules-Etienne
Marey. París: Librairie Germer Baillière, 1873. p 156. Archivo PNG.

REGISTRO DE MUJERES. FICHAS DE LIBROS.

Ficha de Emilia Reyes. Detalle de libro de Registro de Mujeres Públicas. Oaxaca, 1895. Archivo JPEG.	228
Ficha de Zenona Gonzalez. Detalle de libro del Registro de Mujeres Públicas. México, 1868. Archivo JPEG.	228
Fichas del libro de Registro de Mujeres Públicas. México, ca. 1910. Archivo JPEG.	229

REVISTAS

Portada Revista LIFE. Febrero 21 de 1964. (Posible fotomontaje) Oswald sosteniendo el rifle con el que mató a JFK. Archivo JPEG.	86
Portada de la Revista Picture Post. Semanario nacional de Hulton. No. 1. 1 de Octubre 1938. Archivo JPEG.	199
Portada Revista Regards. “Un pueblo entero manifiesta su voluntad de alegría.” 16 de julio de 1936. Archivo JPEG.	62

SELFIE

<i>Selfie de Seminarista anónimo con Papa Benedicto XVI.</i> 2014. Archivo JPEG.	178
--	-----

TÉCNICA FOTOGRAFICA. ÓPTICA Y DIAFRAGMA.

Tabla de relación entre el tamaño de sensor (Full Frame equivale a película de 35mm) distancia focal y ángulo de visión o cobertura. 266
Archivo JPEG.

Tabla de relación entre la Distancia focal y la proporción y perspectiva de la imagen. En la tercera columna se muestra la compensación que hace el fotógrafo en su encuadre para conservar la misma composición. 267
Archivo JPEG.

Tabla de relación entre la apertura del diafragma y la profundidad de campo. 268
Archivo JPEG.

11.2. Índice de imágenes por autor

A

- Adams, Ansel. *Monte Williamson*. 1943-1944. Archivo JPEG. 268
- Álvarez Bravo, Manuel. *Parábola óptica*. 1931. Archivo JPEG. 131
- Appert, Eugène. *Asesinato de rehenes en la Prisión de la Roquette el 24 de mayo de 1871 a las 8 de la noche*. Fotomontaje. 1871. Archivo JPEG. 230
- Atget. *Avenida de los Gobelinos*. 1927. Archivo JPEG. 134
- Atkins, Anna. *Dictyota dichotoma. En estado joven o en fruto*. Imagen del libro *Fotografías de algas británicas: Impresiones de cianotipia*. Fotograma por cianotipia, 1843. Archivo JPEG. 29

B

- Barqueáis, Bruno. *Guardias nacionales y curiosos junto a la Columna Vendome*. 1871. Archivo JPEG. 217
- Bayard, Hippolite. *Autorretrato como hombre ahogado*. Positivo directo sobre papel, 1840. Archivo JPEG. 27
- Bertillon, François. *Autorretrato*. Mug Shot. ca. 1900 Archivo JPEG. 219
- Billingham, Richard. *Padre de Richard Billingham*. Del libro *Ray's a laugh*. 1996. Archivo JPEG. 164

Biow, Hermann. <i>Ruinas después de gran incendio. Alrededores del Alster, Hamburgo.</i> Daguerrotipo, 1842. Archivo JPEG.	32
Blossfeldt, Karl. <i>Deum rivale. Capullo con pétalos retirados.</i> Formas de la Naturaleza. 1929. Archivo JPEG.	135
Bourke-White, Margaret. <i>Presa Fort Peck, Montana.</i> Portada de la revista LIFE. Primer Número. 1936. Archivo JPEG.	64
Brady, Mathew B. <i>Capellán celebrando Misa para el 69° Campamento militar del Estado de NY en Fuerte Corcoran.</i> Washington DC. 1861. Archivo JPEG.	188
Brandt, Bill. <i>Refugio anti aéreo repleto improvisado en el Metro de Liverpool.</i> 1940. Archivo JPEG.	141
Brehme, Hugo. <i>Emiliano Zapata en su cuartel.</i> Archivo Casasola. Cuernavaca, Morelos. México. ca. 1913. Archivo JPEG.	196
C	
Cahun, Claude. <i>¿Qué es lo que me quieres?</i> 1928. Archivo JPEG.	274
Cameron, Julia Margaret. <i>Beatrice Cenci.</i> 1866. Archivo JPEG.	107
Capa, Robert. <i>Muerte de un miliciano republicano.</i> Córdoba, España. Septiembre, 1936. Archivo JPEG.	211
Carroll, Lewis. <i>San Jorge y el dragón.</i> 1875. Archivo JPEG.	41
Carter, Keith. <i>Naranja.</i> De la serie “El cielo de los animales”. 1995. Archivo JPEG.	269

Cartier-Bresson, Henri. <i>Detrás de la estación de Saint Lazare</i> . París. 1932. Archivo JPEG.	65
Cartier-Bresson, Henri. Liverpool, 1963. Archivo JPEG.	141
Chambí, Martín. <i>Autorretrato</i> . Cuzco, 1922. Archivo JPEG.	288
Church, Frederick F. <i>George Eastman sosteniendo la cámara Kodak No. 2 a bordo del U.S.S. Gallia</i> . Fotografía tomada con una Kodak No. 2. Febrero 1890. Archivo JPEG.	49
Clifford, Charles. <i>La Reina Victoria</i> . Carte de visite. Castillo de Windsor, 14 de noviembre 1861. Archivo JPEG.	158
Coburn, Alvin Langdon. Vortografía. 1917. Archivo JPEG.	56
Cornelius, Robert. <i>Autorretrato</i> . Daguerrotipo. 1839. Archivo JPEG.	16
Cyrus, Miles. <i>Selfie de Miley Cyrus con orejas de conejo de pascua</i> . Publicado 6 de abril de 2015 en su cuenta Oficial de Facebook. 2015. Archivo JPEG.	178

D

Daguerre, Louis. <i>El taller del artista</i> . Daguerrotipo, 1837. Archivo JPEG.	20
Diamond, Hugh Welch. <i>Paciente del Asilo para enfermos mentales de Surrey</i> . 1858. Archivo JPEG.	225
Dimayuga, Miguel. Policía federal. Hangar de la Policía Federal, México, D.F. 2013	239

Doisneau, Robert. *El beso del Ayuntamiento*. París, 1950. Archivo JPEG. 296

Ducos du Hauron, Louis. Reproducción en papel de la fotografía de Louis Ducos du Hauron tomada 1877. Archivo JPEG. 69

E

Eakins, Thomas. *Una mañana de mayo en el parque*. Óleo. 1879-1880. Archivo JPEG. 119

Emerson, Peter Henry. *Recogiendo lirios acuáticos*. Del libro “Vida y paisaje en Norfolk”, 1886. Archivo JPEG. 112

Evans, Walker. *Floyd Burroughs y su hija*. 1936. Archivo JPEG. 210

F

Fenton, Roger. *Treinta y tres balas de cañón en el Valle de la sombra de muerte en Balaklava. Guerra de Crimea*. 1855. Archivo JPEG. 105

G

Géricault, Théodore. *El Derbi de Epson*. Óleo. Ca.1821. Archivo JPEG. 119

Goldin, Nan. *Rene Ricard fumando crack*. Ciudad de NY, 1990. Archivo JPEG. 164

Gursky, Andreas. *Rhein II*. Rio Rin, 1999. Archivo JPEG. 00

H

Heartfield, John. *Guerra y cadáveres – la última esperanza de los ricos*. 138
Fotomontaje. En la Revista AIZ. 24 de abril 1932. Archivo JPEG.

Hesler, Alexander. *Retrato para campaña presidencial Abraham Lincoln*. 203
3 de junio 1860. Archivo JPEG.

Hill, Levi. Fotografía de un grabado coloreado. Hillotipo. Ca. 1850. 67
Archivo JPEG.

Hine, Lewis W. *Niña trabajadora en algodónera Globe*. Augusta, 55
Georgia. 1909. Archivo JPEG.

Horgan, Stephen Henry. *Una imagen de la chabola*. Nueva York. 192
Reproducción directa de la naturaleza. 1880. Archivo JPEG.

I

Ives, Frederick Eugene. *San Francisco después del Gran terremoto de abril de 1906*. 71
California, Octubre 1906. Archivo JPEG.

J

Joly, John. Colour Screen, 1896. Archivo JPEG. 71

K

Kahn, Albert. *Torre Eiffel*. Autochrome. 1912. Archivo JPEG. 72

Kahn, Philippe. Fotografía de la hija de Philippe Kahn. Primera fotografía enviada por un dispositivo de telefonía móvil con cámara. Junio 1997. Archivo JPEG. 83

Khaldei, Yevgeny. *Bandera soviética sobre el Reichstag*. Agencia TASS. Berlín, 2 de mayo 1945. (Imagen sin alteraciones). Archivo JPEG. 215

Khaldei, Yevgeny. *Bandera soviética sobre el Reichstag*. Agencia TASS. Berlín, 2 de mayo 1945. (Alterada). Archivo JPEG. 215

Kirsch, Russell. Primera fotografía escaneada. Oficina Nacional de Normas de EUA (Actualmente el Instituto Nacional de Normas y Tecnología) 1957. Archivo JPEG. 77

L

Lachapelle, David. *La piedad – Courtney Love*. 2006. Archivo JPEG. 91

Lange, Dorothea. *Madre migrante*. California, 1936. Archivo JPEG. 206

Lartigue, Jacques-Henri. *El Zyx 24 se eleva. Dédé y Robert intentan elevarse también*. Rouzat, 1910. Archivo JPEG. 139

Liebert. Alphonse J. *La columna Vendôme destruida*. Paris, 1871. Archivo JPEG. 216

López, Nacho. *México de día*. México DF, 1957 Archivo JPEG. 299

M

Man Ray. *Natasha*. Impresión solarizada. 1929. Archivo JPEG. 58

Marey, Etienne Jules. <i>Imágenes de un corredor abstraído a líneas brillantes que representan la posición de sus extremidades</i> . (Cronofotografía geométrica). Archivo JPEG. En “Le mouvement.” Jules-Etienne Marey. París: G. Mansson, Editor, 1894. p. 62.	122
Marey, Etienne Jules. <i>Vuelo de un pelicano</i> . Cronofotografía sobre una sola placa. Ca. 1882. Archivo JPEG.	120
Meade, Alexa. <i>Transito</i> . 2009. Archivo JPEG.	303
Meyer, Pedro. <i>La tentación del ángel</i> . 1991. Archivo JPEG.	91
Moholí-Nagy, Laszlo. <i>Fotograma</i> . 1943. Archivo JPEG.	137
Mumler, William H. <i>Señorita Conant con el espíritu de su hermano Charles H. Crowell</i> . Boston, ca. 1868. Archivo JPEG.	224
Muybridge, Edward. <i>El caballo en movimiento</i> . 1878. Archivo JPEG.	47
Muybridge, Edward. <i>Mujer bajando una escalera</i> . 1887. Archivo JPEG.	187
N	
Nadar. <i>Eugene Delacroix</i> . Carte de visite. Ca.1857. Archivo JPEG.	40
Nadar. <i>Sarah Bernhardt</i> . Carte de visite. Ca. 1870. Archivo JPEG.	40
Niépce, Joseph Nicéphore. <i>El Cardenal de Amboise</i> . Izquierda: grabado original. Derecha: impresión por contacto. 1826. Archivo JPEG.	18
Niépce, Joseph Nicéphore. <i>Vista desde la ventana en Le Gras</i> . Heliografía, 1826-1827. Archivo JPEG.	19

O

O'Sullivan, Timothy. *Una cosecha de muerte*. 1963. Archivo JPEG. 43

P

Parr, Martin. *La torre inclinada de Pisa*. Del libro *Small World*. Italia, 1990. Archivo JPEG. 75

Peress, Gilles. *Refugiados Ruandeses en campamento de refugiados en Goma*. Zaire, 1994. Archivo JPEG. 267

Prokudin-Gorskii, Sergei Mikhailovich. Reproducción de la fotografía "Niñas campesinas". Rusia Imperial. A partir de 3 negativos sobre vidrio filtrados al Rojo, verde y azul. 1909. Archivo JPEG. 72

R

Recuenco, Eugenio. *Mi Helmut Newton*. 2011. Archivo JPEG. 92

Reisner. Portada de la revista VU. 1936. Archivo JPEG. 61

Rejlander, Oscar Gustave. *Los dos caminos de la vida*. 1857. Archivo JPEG. 102

Renau, Joseph. *Descansen en paz*. The American Way of Life. Fotomontaje. 1967. Archivo JPEG. 85

Renger-Patzsch, Albert. Ca. 1920. Archivo JPEG. 57

Richardson, Terry. *Miley Cyrus*. Ciudad de NY, 3 de Octubre de 2013. 165
 Archivo JPEG.

Robinson, Henry Peach. *Desvaneciéndose*. 1858. Archivo JPEG. 106

Rosenthal, Joe. *Levantando la Bandera*. Iwo Jima, 1945. Archivo JPEG. 213

S

Salomon, Erich. *Ramsay MacDonald, Albert Einstein y Hermann Schmitz en la Cancillería Alemana*. Berlín, 1931. Archivo JPEG. 59

Salzmann, Auguste. *Jerusalén. Valle de Josafat*. Negativo: Calotipo. 36
 Impresión en Papel salado, 1854. Archivo JPEG.

Silvy, Camille. *Madame Silvy*. Hoja de pruebas de *Carte de visite*. Ca. 37
 1865. Archivo JPEG.

Silvy, Camille. *William Fane De Salis*. Carte de visite (Frente y reverso). 38
 1861. Archivo JPEG.

Stanmeyer, John. *Señal*. VII para Nacional Geographic. Djibouti, 2013. 312
 Archivo JPEG.

Steichen, Edward. *Dynarzade*. Para revista *Vogue*. 1924. Archivo JPEG. 130

Steichen, Edward. *Grand Prix*. 1907. Archivo JPEG. 126

Stieglitz, Alfred. *El entrepunte*. 1907. Archivo JPEG. 54

Stieglitz, Alfred. *Equivalente*. 1930. Archivo JPEG. 129

Stieglitz, Alfred. *Invierno*. NY, Quinta Avenida, 1893. Archivo JPEG. 114

Sutton, Thomas. Reproducción Vivex ca. 1930 de la fotografía original tomada por Sutton en 1861 a partir de un negativo tri-color. Getty Images. Archivo JPEG. 69

T

Talbot, William Henry Fox. *La escalera*. Placa XIV del libro *El lápiz de la naturaleza*. (The Pencil of Nature). Calotipia, ca. 1944. Archivo JPEG. 25

Talbot, William Henry Fox. *Lago Katrine*. Del libro *Imágenes solares de Escocia* (Sun Pictures of Scotland). Calotipia, ca. 1845. Archivo JPEG. 26

Taro, Gerda. *Soldado republicano en el Frente de Brunete*. España, julio, 1937. Publicada en el semanario francés Regards el 22 de julio de 1937. Archivo JPEG. 198

Thomson, John. *La vida en las calles de Londres*. 1878. Archivo JPEG. 46

U

Ut, Nick. *El terror de la guerra*. Para agencia Associated Press (AP). Trang Bang, Vietnam del Sur, 8 de junio de 1972. Archivo JPEG. 280

W

Wall, Jeff. *Una repentina ráfaga de viento (después de Hokusai)*. 1993. Archivo JPEG. 273

- Walski, Brian. *Soldado británico apuntando a civiles iraquíes*. 295
(Fotomontaje combinando las primeras 2 imágenes) Los Angeles Times.
Marzo 2003. Archivo JPEG.
- Warnecke, Wiliam. *El alcalde de Nueva York William Jay Gaynor* 195
momentos después de un intento de asesinato. 9 de agosto de 1910.
Archivo JPEG.
- Weston, Eward. *Desnudo*. 1936. Archivo JPEG. 132
- Wethrell, Marmaduke. *El monstruo del Lago Ness*. Fotografía
presuntamente tomada por R. K. Wilson el 19 de abril de 1934. Archivo
JPEG.
- Woodman, Francesca. *Espacio 2*. Rhode Island, 1976. Archivo JPEG. 274

11.3. Índice de fotógrafos, conceptos técnicos y procesos

A		Bicromatada, goma.	112, 113.
Adams, Ansel.	133, 269.	Billingham, Richard.	163, 164.
Adobe.	78.	Biow, Herman.	32.
Agfacolor Neu.	73.	Bourdin, Jules.	74.
Álbum.	143, 157, 167, 260, 298.	Brady, Mathew B.	37, 188.
Álvarez Bravo, Manuel.	131.	Brandt, Bill.	139, 141.
Ambrotipo.	226.	Brassaï.	60, 139.
Ángulo de visión.	266.	Brehme, Hugo.	194, 196.
Anschütz, Ottomar.	49.	C	
Appert, Eugène.	44, 230,	Calotipo.	15, 24, 25, 26, 34, 35, 36, 102, 127, 144, 293.
Aragó, François.	21, 24, 26.	<i>Camera obscura.</i>	14, 144.
Archer, Frederick Scott.	35, 36, 157.	Camera Work.	53, 55, 113, 130.
Atget.	133, 134.	Cameron, Julia M.	40, 106, 107, 108, 145.
Atkins, Anna.	28, 29.	Camp, Maxime, du.	35.
Autochrome.	70.	<i>Candid Camera.</i>	154.
Autophuse.	19.	Canon EOS 1Ds.	80.
B		Capa, Robert.	60, 197, 211.
Bayard, Hippolyte.	26, 27.	Carbutt, John.	49.
Bazin, Ernest.	43.	Carl Zeiss.	206.
Blanquart-Evrard, . D.	34, 35.	Carroll, Lewis.	40, 41
Biow, Hermann.	32.	<i>Carte de visite</i>	21, 37, 38, 40, 145, 153, 157, 158, 160, 298.
Blossfeldt, Karl.	57, 135, 309.		
Barnack, Oskar.	58.		
Barqueháis, Bruno.	216, 217.		
Barrido.	272.		
Bennett, Charles Harper.	145.		
Bertillon, Alphonse.	217-219.		

Cartier-Bresson, Henri.	58, 60, 63, 65, 139-141, 197, 198, 280.	Diamond, Hugh Welch.	223.
Casasola, archivo.	193, 194, 196.	Disdèri.	37, 38, 145.
Casasola, hermanos.	193, 194	Distancia focal.	231.
“Chim” Seymour, David.	60, 197, 198.	Distancia mín. enfoque.	266.
Cianotipia.	28, 29.	Dragón, René.	41.
Claudet, Antoine F. J.	30	E	
Coburn, Alvin Langdon.	55, 56, 125, 128, 136.	Eastman, George.	49, 53, 145, 153.
Colodión húmedo.	34-36, 127, 144, 157.	Edgerton, Harold.	121.
Colodión, placa seca.	44, 145.	Emerson, Peter Henry.	40, 51, 110- 112.
Comes, Oliver Wendell.	15.	Ermanox.	59.
Congelado.	272, 273, 299, 307.	Evans, Walker.	130, 208, 210.
Cronofotografía.	116, 120, 122.	F	
Cunningham, Imogen.	132.	Facebook.	168, 175, 177, 179, 180.
D		Fairchild Semiconductor.	78.
Daguerre, Louis J. M.	13, 15 19, 144, 293.	Farm Security Admon.	130, 204-209, 211, 213.
Daguerrotipo.	13, 15, 19, 20, 26, 30-32, 33- 35, 51, 66, 101, 102, 104, 127, 143-145, 157, 187, 293.	Fenton, Roger.	103, 105,
Demachy, Robert.	112.	Filtro Bayer.	78.
Diafragma.	132, 162, 252, 264, 266, 268, 310.	Flaubert, Gustave.	35,
		Fotograma.	29, 57, 136,
		Fotomontaje.	137, 258.
		Full Frame	266.
		G	
		Galton, Francis.	218.

Gardner, Alexander.	42.	Kahn, Philippe.	80, 83.
Gelatinobromuro.	44.	Kay, Roland.	219, 220.
Goldin, Nan.	163, 164.	Kertész, André.	60, 139.
Grupo f/64.	132, 133,	Khaldei, Yevgeny.	214, 215.
		Kodachrome.	73.
		Kodacolor.	73.
H		Kodak.	49, 60, 65, 73,
Hampfstangl, Franz.	33.		78, 145, 153,
Hauron, Louis D., du.	68, 69.		159, 171, 297.
Heartfield, John.	84, 137, 138.	Kodak Brownie.	53.
Heliografía.	15, 19, 20.	Kodak DCS-100.	78, 79.
Herschel, John F. W.	14, 15, 27,	Kodak Pocket.	50, 51.
	107.	Kodaslide Projector.	73.
Hesler, Alexander.	37, 202, 202.	Kromograma.	68.
Hill, Levi.	66, 102.	Kromskop.	68.
Hillotipo.	66, 67.		
Hine, Lewis W.	53, 55		
		L	
I		Land, Edwin Herbert.	74.
iPhone.	80.	Lange, Dorothea.	130, 204, 205,
Isenring, Johann Baptist.	31.		206, 208.
ISO.	60, 73, 197,	Lartigue, Jacques-Henri.	139.
Ives, Frederic Eugene.	264, 265, 304.	Liebert, Alphonse J.	216.
		LIFE.	60, 62-64, 86,
			193, 211.
J		Leica.	58, 140, 197.
Joly, John.	70, 71.	Lente angular.	267.
		Lente zoom.	74, 162.
		Lumière, La.	187.
		Lumière, hermanos.	70.
K			
Kahlo, Guillermo.	194, 226.		
Kahn, Albert.	72.		

M

Maddox, Richard Leach.	44.
Maedler, Johann, von.	14.
Magnum.	197, 198.
Man Ray.	57, 58, 134, 136.
Marey, Etienne Jules.	116-118, 120- 122
Maskell, Alfred.	112.
Maxwell, James Clerk.	68, 70.
Mayall, John Jabez E.	33, 101, 102.
Minilab.	74, 82, 93, 94, 171, 172, 304,
Minilab digital.	171.
Moholi-Nagy,	136, 137.
Moussinac, Léon.	60.
<i>Mug Shot.</i>	217, 219, 227, 231,
Múltiple exposición.	94, 136, 274.
Muybridge, Edweard.	47, 116, 118, 120, 121, 123, 243, 272, 275.

N

“Nadar” Tournachon, F.	39-41.
Niépce, Joseph N.	13-15, 17, 20, 21, 24, 26, 293, 305.
Nikon D1.	78.
Nikon F3.	78.
Noritsu.	74.

O

Obturador.	48, 138, 264, 272, 279, 282, 283.
O’Sullivan, Timothy.	41, 42, 103.

P

Parks, Gordon.	204.
Philipon, Charles.	31, 32.
PhotoMac.	78.
Photo-Secession.	113, 125, 128.
Photoshop.	78, 169.
<i>Physaute.</i>	19.
Pictorialismo.	40, 51, 100, 125, 126, 131, 297.
<i>Point and shoot.</i>	163.
<i>Point de vue.</i>	19.
Polaroid.	74, 262, 263.
Positivado compuesto.	51, 84, 105, 106.
Profundidad de capo.	93, 132, 162, 266, 268, 269.
Prokudin-Gorskiĭ, S. M.	70, 72.

R

Ramos, Manuel.	194.
Rayograma.	57, 136.
Regards.	60, 62, 193, 197, 198,
Rejlander, Oscar G.	102, 109, 218.
Renau, Joseph.	84, 85, 137.

Renger-Patzsch, Albert.	57, 133.		128, 129, 131.
<i>Rétines.</i>	17.	Strand, Paul.	55, 56, 129,
Richardson, Terry.	163, 165.		130.
Robinson, Henry Peach.	40, 105, 106,	Stryker, Roy.	204, 205, 208.
Rosenthal, Joe.	109, 162.	Sutton, Thomas.	68, 69, 70.
Rothestein, Arthur.	204.		
Rutherford.	43.	T	
		Talbot, William H. F.	13-15, 23, 34,
S			35, 144, 293.
Salomon, Erich.	59.	TASS.	214, 215.
Salzmann, Auguste.	35, 36,	Taro, Gerda.	60, 197, 198,
Sanyo SCP-5300.	80.		212.
Sasson, Steve.	78.	Telefoto.	74.
Saulcy, Louis F. J. C, de.	35.	Thomson, John.	45, 46.
Selfie.	80, 176, 177,		
	178, 180.	U	
Schad, Christian.	136.	US Camera.	206.
Schadografías.	136.	Ut, Nick.	280.
Sharp GX10.	80.		
Sharp J-SH04.	80.	V	
Silvy, Camille.	37, 38.	Vogel, Hermann W.	68.
<i>Smart Phone.</i>	10, 168, 183.	Vogel, Lucien.	60, 61.
Smith, George.	113.	Vortografía.	56, 136.
<i>Snapshot.</i>	154, 275,	Vu.	60, 61, 197,
Solarización.	57, 58, 94,		211,
	136.	W	
Sony Ciber-shot.	80.	Warnecke, William.	
Sony Ericsson 21010.	80.	Wedgwood, Thomas.	192, 195.
Steichen, Edward.	125, 126, 128,	Weston, Edward.	13.
	130, 213.	Wheastone, Charles.	56, 131, 132.
Stelzner, Carl Ferdinand.	32.	White, Clarence H.	13.
Stieglitz, Alfred.	53-57, 113,	Wolcott, Alexandre S.	125, 128, 130.
	114, 125, 126,		30

12. Bibliografía.

12.1. Fuentes primarias.

Avedon, Richard. “Unas Palabras Sobre El Retrato” en *Luna Cornea*.
Numero 3. Ciudad de México: Conaculta, 1993. Impreso.

Baeza, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona:
Editorial Gustavo Gili, 2007. Impreso.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim
Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

— — — . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández
Medrano. Barcelona: Paidós, 1986. Archivo TIFF.

Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Trad.
Antonio Fernández Lera. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
Impreso.

Bazin, André. “Ontología de la Imagen Fotográfica.” *¿Qué es el cine?*
Madrid: Ediciones Rialp, 1966. Archivo PDF.

Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
Impreso.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez
Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. Impreso.

Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes.
Valencia: Pre-Textos, 2005. Impreso.

- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la Fotografía*. Trad. Tununa Mercado. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Archivo PDF.
- Calbet, Javier, et al. *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento, 2002. Impreso.
- Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del natural*. Trad. Núria Pujol i Valls. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Archivo PDF.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. Impreso.
- Costa, Joan. *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. Ciudad de México: Trillas, 1991. Impreso.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- — —. *Fotografía y cine*. Trad. Andrea Garrido e Iván Salinas. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2013. Impreso.
- Faber, John. *Great News Photos and the Stories Behind Them*. 2ª. USA: Dover, 1978. Archivo PDF.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trad. Eduardo Molina. Ciudad de México: Editorial Trillas, 2000. Impreso.

- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. Impreso.
- — — . *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. Impreso.
- Fontcuberta, Joan, et al. *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*. Murcia: Mestizo, 1998. Impreso.
- Fontcuberta, Joan, ed. *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Impreso.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Trad. Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. Impreso.
- Hill, Paul y Thomas Cooper. *Dialogo con la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. Impreso.
- Jeffrey, Ian, ed. *The Photography Book*. Londres: Phaidon, 1997.
- Johnson, William S., Mark Rice y Carla Williams. *The George Eastman Collection. Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Trads. Carme Franch y Millán González. China: Taschen Benedikt, 2012. Impreso.
- Keim, Jean A. *Historia de la fotografía*. Trad. Eduard Pons. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. Impreso.
- Koetzle, Hans-Michael. *Photo Icons. The Story Behind the Pictures. Volume I*. EUA: Taschen, 2008. Impreso.

– – – . *Photo Icons. The Story Behind the Pictures. Volume 2*. E.U.A.: Taschen, 2008. Impreso.

Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Trad. Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Impreso.

Marzo, Jorge Luis, ed. *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*. Trad. Antonio Fernández Lera. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. Impreso.

Mielbeck, Reinhold, et al. *La fotografía del siglo XX*. ed. Museo Ludwig Colonia. Colonia: Taschen Benedikt, 2005. Impreso.

Naranjo, Juan, ed. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Trads. Adolfo Gómez Cedillo, Cristina Zelich y Manolo Laguillo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. Impreso.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Trad. Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Impreso.

Ribalta, Jorge, ed. *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Trad. Elena Llorens Pujol. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. Impreso.

Sorlin, Pierre. *Los hijos de Nadar*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: La Marca, 2004. Impreso.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Major. 3ª. Barcelona: Debolsillo, 2014. Impreso.

- — — . *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Garlini. Barcelona: Edhasa, 1996. Impreso.
- — — . “In Plato’s Cave”. *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005. E-book. Archivo PDF.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. 8ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. Impreso.
- Soulages, François. “Photographie et corps politiques: du contemporain.” *Politiques de la photographie du corps*. eds. Catherine Couanet, François Soulages y Marc Tamisier. Sangres-Saints-Geosmes: Klincksieck, 2007. Impreso.
- Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Trad. Antonio Fernández Lera. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. Impreso.
- — — . *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Hong Kong: University of Minnesota Press, 1993. Archivo PDF.
- Zelizer, Barbie. *About to Die: How News Images Move the Public*. USA: Oxford University Press, 2010. Archivo PDF.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra / Universidad Del País Vasco, 2003. Impreso.

12.2. Fuentes secundarias.

Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Impreso.

Backhouse, Duncan, et al. *Diccionario ilustrado de fotografía*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, 1974. Impreso.

Crist, Steve, ed. *The Polaroid Book. Selections from the Polaroid Collections of Photography*. Trad. Joseph María Jovells Italia: Taschen Benedikt, 2005. Impreso.

Derrida, Jacques. *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. París: Reunion des Musées Nationaux, 1990. Impreso.

— — —. “Les Morts De Roland Barthes.” *Psyché. Inventions De L'autre*. París: Galilée, 1987. Impreso.

Dondis, Donis, A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. 11ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995. Impreso.

Flusser, Vilém. *Los gestos. Fenomenología y comunicación* Trad. Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994. Impreso.

Fontcuberta, Joan. *Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Editorial, Gustavo Gili, 1990. Impreso.

Farm Security Administration, The. Photographs in the First International Photographic Exposition. April 18-29, 1938. Circulating Exhibitions. 1938 1939. The Museum of Modern Art, 14 west 49, New York. Nueva York: MoMA, 1939. Archivo PDF. Online Catalog” Library of Congress. n.d. 11 nov. 2015. < <http://www.loc.gov/pictures/>>

Heinz Holz, Hans. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979. Impreso.

Langford, Michael John. *La fotografía paso a paso. Un curso completo*. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1999. Impreso.

Marey, Jules-Etienne. *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne*. París: Librairie Germer Baillière, 1873. Archivo PDF.

Marey, Jules-Etienne. *Le mouvement*. París: G. Mansson, Editor, 1894. Archivo PDF.

Mirsky, Laura y Rotenberg, Mark. *The Rotenberg Collection. Forbidden Erotica*. Colonia: Taschen, 2005. Impreso.

Muller-Brockmann, Josef. *Historia de la comunicación visual*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998. Impreso.

Nazarieff, Serge. *Early Erotica Photography*. Colonia: Taschen, 2002. Impreso.

Solnit, Rebecca. *River of Shadows. Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*. EUA: Penguin, 2004. Impreso.

Sougez, Marie-Loup y Helena Pérez Gallardo. *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. Impreso.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Trad. José Pavía Cogollos. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Talbot, William Henry Fox. *The pencil of nature*. Londres: Longman, Brown, Green y Longmans, 1844. The Project Gutenberg. 16 agosto 2010. Ebook 33447.

Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002. Impreso.

12.3. Fuentes electrónicas.

“Album Photographique des Ruines de Paris” *Photography: History, Evolution and Analysis. Luminous-Lint*. n.d. 11 julio 2014.
<<http://www.luminous-lint.com/app/image/06847848106292809243900984/>>

“Alfred Stieglitz: The steerage” *Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art*. 2000. 19 agosto 2014.
< <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.419>>

“A May Morning in the Park (The Fairman Rogers Four-in-Hand)” *Collections. Philadelphia Museum of Art*. 2015. 17 feb. 2015.
< <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/43938.html>>

Benjamin, Mark y Michael Scherer. “The Abu Ghraib Files.” *Salon*. 14 marzo 2006. 27 feb. 2015.
<http://www.salon.com/topic/the_abu_ghraib_files/>

Bocard, Hélène. “Nadar”. *The Collection. MoMA*. 2009. 11 sept. 2014.
< http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4196>

“Book – Small World – Martin Parr.” *Magnum photos*. n.d. 20 marzo 2015.
<<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53G7RT3>>

Cosgrove, Ben. “LIFE’s First-Ever Cover Story: Building the Fort Peck Dam, 1936” *Life. Time*. 16 Nov. 2012. 28 julio 2014.
<<http://time.com/3764198/lifes-first-ever-cover-story-building-the-fort-peck-dam-1936/>>

Edward Steichen. The Bitter Years. Rural America Seen by the Photographers of the Farm Security Administration. n.d. 18 agosto 2014.

<<http://www.steichencollections.lu/en/the-bitter-years>>

Edward Weston. 2015. 3 oct. 2014.

<<http://edward-weston.com/>>

“Exhibition History List” *MoMA*. n.d. 18 agosto 2014.

<http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list>

Friedl, Meter. “History in the Making” *e-Flux*. 2010. 8 julio 2014.

<<http://www.e-flux.com/journal/history-in-the-making/>>

“Henri Cartier-Bresson” *Magnum Photos*. 2014. 9 sept. 2014.

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN>

“Jeff Wall. A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) 1993” *Art & Artists. TATE*. n.d. 22 oct. 2014.

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>>

“John Stanmeyer. Signal.” *Contemporary Issues, first prize singles. World Press Photo*. n.d. 28 mayo 2015.

<<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer>>

“La Casa Real reconoce que la felicitación navideña de los Reyes es un montaje fotográfico” *El mundo.es* 23 dic. 2005. 16 mayo 2014.

<<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/12/23/espana/1135343445.html>>

“La machine animale, locomotion terrestre et aérienne by Marey, Etienne-Jules.” *Archive.org* n.d. 2 dic. 2014.

< <https://archive.org/details/lamachineanimale00mare>>

“Le mouvement, par E-J. Marey.” *Gallica. Bibliothèque numérique. Bibliothèque nationale de France.* n.d. 2 dic. 2014.

< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626089q/f2.image>>

“La primeras imágenes publicadas” *Artium. DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación*, n.d. 16 abril 2014.

<<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/fotoperiodismo-la-realidad-captada-por-el-objetivo/historia/las-primeras-imagenes-public>>

MacGee, Spike. “Cyanotype history – John Herschel’s invention.” *Alternative Photography.* n.d. 2 septiembre 2014.

<<http://www.alternativephotography.com/wp/history/cyanotype-history-john-herschels-invention>>

“Man Ray. Natasha” *The Collection. MoMA.* 2015. 25 feb 2015.

<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3716&page_number=64&template_id=1&sort_order=1>

“Miles Cyrus in NYC #3” *Terry’s Diary.* 3 oct. 2013. 24 feb 2015.

<<http://terrysdiary.com/post/62999956914/miley-cyrus-in-nyc-3>>

Miniwatts Marketing Group “Estadísticas mundiales del Internet.” *Éxito exportador*. 30 junio 2012. 28 octubre 2014.

<<http://www.exitoexportador.com/stats.htm>>

“Pictures of the Civil War.” *Military Records. Nacional Archives*. n.d. 6 oct. 2014.

<<http://www.archives.gov/research/military/civil-war/photos/>>

“Prints & Photographs Online Catalog” *Library of Congress*. n.d. 10 feb. 2015.

< <http://www.loc.gov/pictures/>>

“Sir John Frederick William Herschel” *International Photography Hall of Fame and Museum*. 2015. 2 marzo 2015.

<<http://www.iphf.org/hall-of-fame/sir-john-frederick-william-herschel/>>

“Spot News Photography” *The Pulitzer Prizes*. n.d. 8 oct. 2014.

<<http://www.pulitzer.org/bycat/Spot-News-Photography>>

“The Farm Security Administration Photographs in the First International Photographic Exposition, April 18-19, 1938” *Prints & Photographs Online Catalogue. (PPOC). Library of Congress*. n.d. 15 agosto 2015.

< <http://www.loc.gov/pictures/item/2004677998/>>

The Wonderfull World of Albert Kahn. n.d. 22 octubre 2014.

< <http://www.albertkahn.co.uk/index.html>>

“War and Corpses: The Last Hope of the Rich” *The Getty Research Institute. Research Library. The Getty*. n.d. 17 julio 2014.

<http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/war_corpses_zm.html>